



Katoamisia ja kuvaksi muuttumisia

—

Tekijyyden heijastumia äänilevyjen kansikuvissa vuosina 1967–1974

Pro gradu -tutkielma

Henri Lindström

Taidehistorian oppiaine

Humanistinen tiedekunta

Helsingin Yliopisto

Ohjaaja: prof. Ville Lukkarinen

Marraskuu 2019



| | | | |
|---|--|--|--|
| Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty | | Laitos – Institution – Department | |
| Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta | | Kulttuurien osasto | |
| Tekijä – Författare – Author | | | |
| Henri Lindström | | | |
| Työn nimi – Arbetets titel – Title | | | |
| Katoamisia ja kuvaksi muuttumisia – Tekijyyden heijastumia äänilevyjen kansikuvissa vuosina 1967–1974 | | | |
| Oppiaine – Läroämne – Subject | | | |
| Taidehistoria | | | |
| Työn laji – Arbetets art – Level | | Aika – Datum – Month and year | |
| Pro gradu -tutkielma | | Marraskuu 2019 | |
| | | Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages | |
| | | 94 + 41 (Liitteet) | |
| Tiivistelmä – Referat – Abstract | | | |
| <p>Tutkielmassa käsitellään tekijyyden problematiikkaa vuosien 1967–1974 välisenä aikana julkaistujen rocklevyjen kansikuvien kontekstissa. Tutkielma lähestyy kuva-analyysin sekä kriittisen kontekstualisoinnin avulla kuutta LP-levyn kansikuvaa: The Beatlesin vuonna 1969 julkaistun <i>Abbey Road</i> -levyn, The Rolling Stonesin vuonna 1974 julkaistun <i>It's Only Rock 'n Roll</i> -levyn, Bob Dylanin vuonna 1970 julkaistun <i>Self Portrait</i> -levyn, vuonna 1967 julkaistun <i>Velvet Underground & Nico</i> -levyn, Pink Floydin vuonna 1973 julkaistun <i>Dark Side of the Moon</i> -levyn sekä Led Zeppelinin vuonna 1971 julkaistun neljännen levyn kansikuvaa. Tutkimuksen kohteiksi valikoituneita kansikuvia yhdistää nimettömyys, jolla tutkielman kontekstissa tarkoitetaan kansikuvia, joissa ei lue levyillä esiintyvien musiikintekijöiden tai kyseisten levytysten nimiä.</p> <p>Tutkielmassa tekijyyttä sekä nimettömyyden teemaa lähestytään erityisesti toisen maailmansodan jälkeisiä sosiologisia teorioita soveltaen. Tutkielmaa ohjaava teoreettinen näkökulma muodostuu ranskalais sosiologi Pierre Bourdieun (1930–2002) kenttä-ajattelun, amerikkalais sosiologi Howard S. Beckerin (1928–) taiteen kollektiivisuutta korostavan taidemaailma-idean sekä ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n (1926–1984) tekijäfunktio-käsitteen kohtaamispisteessä. Erityisesti Bourdieun ajatus jatkuvan kamppailun avulla itseään uusivista sosiaalisen elämän kentistä on läsnä läpi tutkielman.</p> <p>Tekijyys äänilevyjen kansikuvien kohdalla näyttäytyy tutkielmassa kaikkiaan huomattavan monitulkintaisena asiana. Levyjen kansikuvat syntyvät toisaalta yhteistyön tuloksena, mutta samalla niiden tulkitaan heijastelevan levyillä esiintyvien musiikintekijöiden henkilökohtaisia taiteellista näkemyksiä ja arvomaailmaa. Tutkielmassa tekijyyttä lähestytään sekä musiikintekijöiden itsensä projisoimien mielikuvien että tekijyyttä kohtaan ulkoapäin suunnattujen mielikuvien kautta.</p> <p>Tekijyyden ja nimettömyyden synnyttämien kysymysten ohella keskeinen osa tutkielmaa ovat pohdinnat siitä, kuinka kyseiset populaarimusiikin piirissä tapahtuneet ilmiöt suhteutuvat 1900-luvun taidemaailman tapahtumiin. Tutkielma osoittaa, kuinka taidemaailmassa vaikuttaneiden tekijöiden sekä populaarimusiikin tekijöiden välillä on nähtävissä sekä toisiaan tukevia toistuvia ilmiöitä, että myös vastakkain asettuvia tekijyyttä koskevia ilmiöitä. Tutkielmassa 1960- ja 1970-luvuilla toimineet musiikintekijät rinnastuvat tekijöihin kuten Marcel Duchamp (1887–1968), John Cage (1912–1992) ja Andy Warhol (1928–1987). Tutkielman pääasiallinen tarkoitus on kuitenkin tutkia itse kansikuvia ja pohtia, mitä niiden nimettömyys merkitsee tekijyyden näkökulmasta sekä millaista tekijyyttä kyseiset kansikuvat edustavat ja pyrkivät edistämään.</p> | | | |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords: | | | |
| populaarikulttuuri, populaarimusiikki, rockmusiikki, levynkansitaide, äänilevyt, kansikuvat, nimettömyys, tekijyys, 1960-luku, 1970-luku, The Beatles, The Rolling Stones, Bob Dylan, Velvet Underground & Nico, Pink Floyd, Led Zeppelin, Marcel Duchamp, John Cage, Andy Warhol, Storm Thorgerson, Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Michel Foucault, tekijäfunktio, auteur-teoria, Theodor W. Adorno, Roland Barthes | | | |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited | | | |
| Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto | | | |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information | | | |

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|--|----|
| 1. JOHDATUS NIMETTÖMIEN KANSIKUVIEN ÄÄRELLE..... | 1 |
| 1.1. Tutkimuskysymykset..... | 3 |
| 1.2. Aikaisempi äänilevyjen kansikuvia käsittelevä tutkimus..... | 4 |
| 1.3. Tutkielman rakenne, tutkimusmetodi ja aiheen rajausta..... | 7 |
| 2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS..... | 9 |
| 2.1. Sosiaalisen tilan jäsentymisestä..... | 9 |
| 2.1.1. Jatkuva valtataistelu..... | 11 |
| 2.2. Lähetetyt ja vastaanotetut tekijäkuvat..... | 12 |
| 2.2.1. Howard S. Becker ja kollektiivinen tekijyys..... | 13 |
| 2.2.2. Nimeen heijastettu kuva..... | 15 |
| 2.2.3. Täydellisen autonomian tavoittelua..... | 18 |
| 2.3. Tekijän ja teoksen välisestä suhteesta..... | 20 |
| 3. KULTTUURIHISTORIALLINEN TAUSTOITUS..... | 22 |
| 3.1. Sodanjälkeinen sukupolvikokemus..... | 22 |
| 3.1.1. Olohuoneisiin projisoitu todellisuus..... | 24 |
| 3.2. Marcel Duchampin perintö..... | 26 |
| 3.2.1. Tekijyyden murroksia 1960-luvun taidemaailmassa..... | 27 |
| 3.3. Rock and rollin toinen tuleminen..... | 31 |
| 3.3.1. Wagnerilainen kokonaistaideteos..... | 32 |
| 3.3.2. Taidekoulun tarjoamat esikuvat..... | 34 |
| 3.3.3. Reaktio massakulttuurikritiikkiin..... | 35 |
| 3.3.4. Työväenluokan sankareita, taiteilijoita vai liikemiehiä – idealismin kuolema..... | 37 |
| 4. TEKIJYYS KUUDESSA KANSIKUVASSA..... | 39 |
| 4.1. <i>Abbey Road</i> – näyttämöltä poistuva tekijyys..... | 41 |
| 4.2. <i>It's Only Rock 'n Roll</i> – provokatiivisen tekijyyden saapuminen..... | 46 |
| 4.3. <i>Self Portrait</i> – tekijyyden arvoitus..... | 51 |
| 4.4. <i>Velvet Underground & Nico</i> – poikkitaiteellista tekijyyttä..... | 56 |
| 4.5. <i>Dark Side of the Moon</i> – omavaltaisen tekijän etäisyys..... | 60 |
| 4.6. <i>Led Zeppelin IV</i> – paluu kuvitteellisen alkuperäisyyden äärelle..... | 66 |

| | |
|---|----|
| 5. LOPPUPÄÄTELMÄT..... | 71 |
| 5.1. Tekijyyden heijastumia..... | 71 |
| 5.2. Kansikuvat taidehistoriallisessa kontekstissa..... | 73 |
| 5.3. Nimettömyyden motiivit..... | 75 |
| 5.4. Nimettömät kansikuvat myöhempinä aikoina..... | 76 |
| 6. LÄHDELUETTELO..... | 79 |
| KUVALIITTEET..... | 95 |

1. JOHDATUS NIMETTÖMIEN KANSIKUVIEN ÄÄRELLE

Äänilevyjen kansikuvat ovat keskeinen osa populaarikulttuurin kuvastoa viimeisen 60 vuoden ajalta. Kun kuulemme radiosta kappaleen tai ystävän mainitsevan levytyksen nimen, usein ensimmäinen asia, joka mieleemme itse musiikin ja sen esittäjän ohella tulee, on kyseisen levyn kansikuva. Musiikin visuaalinen assosiointi onkin ilmiö, jota äänilevyjä julkaisevat levy-yhtiöt ovat hyödyntäneet markkinointistrategisessa ajattelussaan 1940-luvulta alkaen. Musiikkiteollisuudelle levyjen kansikuvat ovat ensisijaisesti tapa houkutella ostajakunta myyntiartikkelin luokse. Levyillä esiintyville musiikintekijöille sekä levytyksiin intohimoisesti suhtautuvalle yleisölle levyjen kansikuvat ovat kuitenkin usein jotain muuta. Aiheeseen vihkiytyneille henkilöille kansikuvat ovat niin sanottua levynkansitaidetta.

Levynkansitaide-käsite liitetään usein erityisesti 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun loppupuolelle sijoittuvaan ajanjaksoon, jota myyntilukujen perusteella voidaan pitää eräänlaisena 12-tuumaisten LP-levyjen eli niin sanottujen pitkäsoittojen kulta-aikana.¹ 2000-luvulla fyysisten äänilevyjen myynti on ailahtellut musiikin digitalisoitumisen seurauksena ja samalla myös levyjen kansikuvat ovat kutistuneet pienen pieniksi kuvakkeiksi tietokoneiden ja älypuhelimien näytöillä. Silti äänitteiden kansikuvat sekä niiden kautta välittyvät tekijyyttä koskevat mielikuvat tuntuvat seuraavan erityisesti populaarimusiikkia muodossa tai toisessa myös 2010-luvun lopulla.² Eräiden tulkintojen mukaan juuri kansikuvat ovat yksi syy siihen, miksi erityisesti vinyylilevyjen myynti on kääntynyt nousuun 2010-luvulla.³

1940-luvulle saakka äänilevyjen kansien oli tarkoitus toimia ensisijaisesti äänitteiden suojakuorina (kuvaliite 1). 1800-luvun lopulta alkaen musiikkia oltiin tallennettu teollisesti monistettaville sellakkalevyille, jotka olivat herkkiä altistumaan kolhuille sekä naarmuille ja tämän vuoksi äänitteet paketoitiin paperisiin suojakuoriin. 1940-luvun alussa amerikkalaiset levy-yhtiöt kuitenkin ymmärsivät, että levyjen visuaalisella ilmeellä on yhteys niiden myyntiin ja että levyjä suojaavia suojakuoria saatettiin käyttää mainoskuvituksen pohjana.⁴ Tämän seurauksena aina 1960-luvun puoliväliin saakka äänilevyjen kansikuvia määrittelivät useimmiten musiikkiteollisuuden markkinointiin liittyvät tavoitteet. Kansikuvan avulla äänitteestä luotiin visuaalinen mielikuva, jossa esimerkiksi klassinen musiikki yhdistyi tietynlaiseen maalaustaiteeseen, jazz-musiikki muun

- 1 1960-luvun alusta aina vuoteen 1978 saakka äänitteiden vuosittainen myynti kasvoi huomattavan paljon. Esimerkiksi Yhdysvalloissa äänitemyynti tuotti vuonna 1960 noin 600 miljoonaa dollaria ja vuonna 1978 peräti yli neljä miljardia dollaria. Gronow & Saunio 1990, 349–350.
- 2 Aho & Kärjä 2007, 179–181. 2010-luvun lopulla miljoonat ihmiset striimaavat musiikkia muun muassa youtube-sivuston kautta päivittäin ja myös tällöin kuuntelukokemukseen liittyy aina jonkinlainen kuvallinen kokemus.
- 3 Osborne 2012, 161; Kalha 2018, kuvaliite.
- 4 Yhdysvaltalaisella Columbia Records -levy-yhtiöllä 1930-luvun lopulta alkaen työskennellyttä Alex Steinweissia pidetään ensimmäisenä varsinaisena levynkansien suunnittelijana. Osborne 2012, 162–163. Ks. kuvaliite 2.

muassa 1900-luvun alun modernistiseen kuvataiteeseen.⁵ Populaarimusiikin piirissä levyn kansikuvan tuli välittää ostajakunnalleen positiivisia mielikuvia äänitteellä esiintyvistä solistista tai yhtyeestä. Erityisesti 1950-luvulla julkaistujen pop ja rock and roll -levyjen kohdalla tämä tarkoitti visuaaliselta ilmeeltään yhdenmukaisia kansikuvia, joissa useimmiten oli valokuvattuna siististi pukeutuneita, iloisesti hymyileviä soittajia ja laulajia (kuvaliite 3). Lisäksi kansikuvat sisälsivät graafisia elementtejä kuten kirjoitusta, jonka tarkoituksena oli kertoa ostajille muun muassa levyllä esiintyvän kokoonpanon, mahdollisten radiohittien, levykokonaisuuden sekä julkaisusta vastaavan levy-yhtiön nimet.

Jos äänilevyn kansikuvan tarkoitus oli täten olla informatiivinen ja edistää myyntiä, mitä meidän silloin tulisi ajatella kansikuvasta, jossa ei lue mitään? Mitä ajattelemme kansikuvan äärellä, jossa ei lue levyllä esiintyvän solistin tai kokoonpanon nimeä, ei levyn tai kappaleiden nimiä, ei levy-yhtiön nimeä, ei mitään? Eikö tällainen kansikuva sodi informatiivisuuden ajatusta vastaan ja mykkyydellään sabotoi levy-yhtiön markkinointistrategiset päämäärät?

Äänilevyjen historiaa käsittelevässä kirjallisuudessa käy ilmi, kuinka 1960-luvun puolivälin jälkeen levyjen kansikuvat vapautuivat niiden visuaalista ilmettä pitkään määritelleestä, musiikkiteollisuuden sanelemasta, markkinointiin perustuvasta funktiosta.⁶ Musiikintekijät alkoivat osallistua kansikuvien ideoimiseen ja pian levyjen visuaalinen ilme otti askeleen teollisuuden kaupallisista tavoitteista kohti taiteellista ilmaisua. Tärkeinä suunnannäyttäjinä toimivat muun muassa The Beatles -yhtyeen pitkäsoittojen kansikuvat, joiden kohdalla usein näennäisen epäkaupallisista ratkaisuista tuli toimiva tapa markkinoida levytyksiä uuden populaarimusiikin nuorelle yleisölle.⁷

Musiikista kiinnostuneena lapsena muistan vanhempieni levyhyllyä selatessa oudoksuneeni suuresti levyjä, joista ei kannen perusteella voinut tietää, kuka levyllä esiintyi. Esimerkiksi Pink Floydin *Dark Side of the Moon* -levyn merkillisessä kansikuvassa (kuvaliite 4) oli kuvattuna avaruuden keskellä leijaileva prisma, jonka läpi kulkeutuva valonsäde laajeni moniväriseksi säteilyksi, mutta missään ei lukenut, kuka levyn oli tehnyt. Vastaavasti Led Zeppelinin nimettömän levyn kansikuvassa (kuvaliite 5) kuulijaa tuijotti omituinen mies epämääräinen risukasa selässään eikä mistään voinut päätellä, että kyseessä oli nimekkään englantilaisyhtyeen vuonna 1971 ilmestynyt neljäs pitkäsoitto.

Entistä merkillisemmäksi ilmiön tekee se, että useat kyseisistä levytyksistä olivat

5 Ks. esim. Cook 2004, 71–74; Kalha 2018, 31.

6 Ks. esim. *The Ultimate Album Cover Album* (1987) ja *Classic Album Covers of the 60s* (1989), joissa kuvin sekä sanoin käsitelty juuri tätä murrosta. Kansisuunnittelija Storm Thorgersonin mukaan psykedeelinen kulttuuri vapautti 1960-luvun loppupuolella kansikuvat ja mahdollisti uudenlaisen monimuotoisuuden syntymisen. Thorgerson 2005, 182–183.

7 Osborne 2012, 170–172.

myyntilukujen perusteella aikakautensa menestyksekkäimpiä äänitteitä.⁸ Oliko siis niin, etteivät kyseiset yhtyeet jostain syystä halunneet, että ostava yleisö saisi tietää juuri heidän esiintyvän levyillä ja täten jättäisi ne ostamatta? Oliko menestys saanut yhtyeet välttelemään liiallista huomiota vai oliko niin, että juuri valtavaksi paisunut kansainvälinen suosio oli asia, joka antoi yhtyeille päätösvallan tehdä kansikuvia koskevia, näennäisen eriskummallisia päätöksiä?

1.1. Tutkimuskysymykset

Pro gradu -tutkielmassani tutkin 1960- ja 1970 -luvuilla julkaistujen LP-levyjen kansikuvia, joita yhdistää edellä kuvailemani nimettömyys. Varsinaisina tutkimuskysymyksinä pohdin, millaisia tulkintoja voimme tehdä äänilevyjen kansikuvien nimettömyydestä ja mitä niiden kuvitteellisen hiljaisuuden tulkita merkitsevän erityisesti tekijyyden näkökulmasta. Tarkoituksena on selvittää, millaista tekijyyttä valikoimani levyjen kansikuvat edustavat ja millaista tekijyyttä ne pyrkivät edistämään.

Lisäksi hyvin keskeinen osa tutkielmaa ovat pohdinnat siitä, millaiseen vuoropuheluun valikoimani kansikuvat asettuvat taidehistoriallisessa kontekstissa tarkasteltuna. Toisin sanoen, millä tavoin analysoimani kansikuvat ja niissä näkyvät tekijyyteen liittyvät ilmiöt heijastelevat laajemmin kyseisen aikakauden taideilmiöitä ja voimmeko nähdä kansikuvien kuvakielessä ja merkityssisällöissä yhtymäkohtia taidehistorian aikaisempiin sekä samanhetkisiin ilmiöihin?

Olen valikoinut tutkittavat kohteet niitä yhdistävän visuaalisen piirteen perusteella, mutta tarkoitukseni ei ole pureutua ainoastaan kansikuvien nimettömyyteen, vaan tarkkailla niitä osana laajempaa toisen maailmasodan jälkeistä kulttuurihistoriallista murrosta läntisessä maailmassa. Kansikuvien nimettömyys on käyttämäni visuaalinen valintakriteeri enkä väitä, etteikö käsittelemiäni ilmiöitä olisi löydettävissä myös kyseisenä aikana julkaistujen nimellisten levyjen kansikuvista.⁹ Läpi tutkielman kutsun kansikuvia nimettömiksi ja käyttäessäni kyseistä termiä tiedostan, etteivät kyseiset *äänitteet* kuitenkaan ole varsinaisesti nimettömiä. Nimettömyydellä viitataan yksinkertaisesti siihen, ettei levyn kansikuvasta ole löydettävissä tekijän tai teoksen nimeä.¹⁰ Lisäksi on tärkeää huomioda, että keskityn LP-levyjen etukansiin. Täten jätän analyysin

8 Esim. *Dark Side of the Moon* ja Led Zeppelinin neljäs pitkäsoitto ovat molemmat 1970-luvun myydyimpiä rock-äänitteitä. Ks. lista Yhdysvaltojen kaikkien aikojen myydyimmistä äänitteistä, jossa *Dark Side of the Moon* sijalla 26 ja Led Zeppelinin neljäs levy sijalla 5. <https://www.businessinsider.com/50-best-selling-albums-all-time-2016-9?r=US&IR=T>.

9 Kansikuvien nimettömyys on kyseiselle ajalle tyypillinen ilmiö, jollaista äänilevyjen kansikuvien kontekstissa ei aikaisemmin oltu nähty ja jonka voidaan ajatella heijastelevan laajempaa kansikuvien suunnittelua koskevaa vapautumista ja musiikintekijöiden kasvavaa päätäntävaltaa levyjen tekoprosessissa.

10 Kuvan ja sanan sekä nimettömyyden tematiikan äärellä minua auttavat muun muassa Kai Mikkosen pohdinnat aiheesta vuonna 2005 julkaistussa kirjassa *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissa*.

ulkopuolelle levyt kokonaisina esineinä, jotka muodostuvat myös taka- ja sisäkansista sekä niiden sisään paketoituista kaksitoistatuumaisista vinyylilevyistä.¹¹ Levy kokonaisuudessaan olisi ehdottomasti tutkimisen arvoinen kohde, mutta haluan rajauksellani liittää tutkielman osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimusta, keskittyä yksittäisiin kansikuviin enkä varsinaisesti analysoida levyjä esineinä.¹² Uskon, että rajauksen spesifioiminen yhteen kuvapintaan johtaa hedelmällisempiin tutkimustuloksiin. Levyn etukannen voidaan ajatella olevan visuaalisesti tärkein yksittäinen osa levykokonaisuutta – levyn kasvot ja kuva, jolla levyä pyritään myymään ja josta toisinaan on muodostunut vuosikymmenien yli elävä ikoni.

1.2. Aikaisempi äänilevyjen kansikuvia käsittelevä tutkimus

Vaikka levyjen kansikuvia käsittelevää populaaria kirjallisuutta sekä yleisemmin 1960- ja 1970-luvun populaarikulttuuria erilaisista näkökulmista tarkastelevaa kirjallisuutta löytyykin runsaasti,¹³ yksin kansikuviin keskittyvää akateemista tutkimuskirjallisuutta on löydettävissä valitettavan vähän. Se, millaista kirjallisuutta populaarimusiikista julkaistaan, kertoo omalla tavallaan sen kuvakeskeisyydestä. Merkittävä osa kansikuvia käsittelevistä julkaisuista on eräänlaisia kuvakirjoja, joissa on suurikokoisia näyttäviä kuvia tekijöistä sekä levyjen kansikuvista, mutta huomattavan vähän tekstimuotoista tarkempaa analyysiä aiheesta.¹⁴ Asbjørn Grønstadin ja Øyvind Vågnesin toimittama, vuonna 2010 ilmestynyt esseekokoelma *Coverscaping: Discovering Album Aesthetics* on harvoja aihetta akateemisesti lähestyviä, vain levynkansiin keskittyviä kirjoja. Vastaavasti myös Nick de Villen vuonna 2003 ilmestynyt kirja *Album: Style and Image in Sleeve Design* keskittyy levyjen kansikuvien tyylillisiin muutoksiin ja niiden merkityksiin.¹⁵

Merkittävä osa levyjen kansikuvia koskevista kirjoituksista on löydettävissä muun tutkimuskirjallisuuden sivujuonteina. Richard Osborne omistaa kokonaisen luvun kansikuville vuonna 2012 ilmestyneessä *Vinyl: A History of the Analogue Record* -kirjassaan.¹⁶ Vastaavasti Nicholas Cook kirjoittaa *Analysing Musical Multimedia* -kirjansa Multimedia as metaphor -luvussa

11 Lisäksi levyistä on vuosikymmenien aikana otettu lukuisia uusintapainoksia, jotka saattavat ulkonäöltään vaihdella huomattavankin paljon alkuperäisestä. Eri puolilla maailmaa levyjä on julkaistu alkuperäisistä poikkeavilla kansilla tai esimerkiksi niin että nimettömän kannen päälle on liimattu erillinen informatiivinen tarra.

12 Richard Osbornen mukaan usein tekstin määrä levyissä lisääntyi, mitä syvemmälle levynkansien sisään mentiin. Osborne 2012, 172.

13 Esim. edellä mainitut *The Ultimate Album Cover Album* ja *Classic Album Covers of the 60s* -julkaisut. Vastaavasti kirjakustantamo Taschen on julkaissut lukuisia kirjoja levyjen kansikuvista, joiden painotus on runsaassa kuvamateriaalissa.

14 Kuten Antti-Ville Kärjä kirjoittaa, populaarimusiikin historia on korostuneen kuvallista. Ks. Aho & Kärjä, 2007, 179–181. 1960- ja 1970-luvun kontekstissa tästä hyvänä esimerkkinä toimivat Roger Deanin, David Howellsin ja Storm Thorgersonin laatimat *The Album Cover Album* (1989), *The Ultimate Album Cover Album* (1987) -julkaisut, jotka tuovat näkyvästi esiin levyjen kansikuvia, mutta tekstin muodossa käsittelevät itse aihetta vähemmän.

15 Ks. De Ville 2003.

16 Osborne 2012, 161–181.

kansikuvien merkityksistä viitaten vuonna 1998 julkaistuun ”The Domestic *Gesamtkunstwerk* or Record Sleeves and Reception” -artikkeliinsa, joka käsittelee klassisen musiikin yhteydessä käytettyjen kansikuvien merkityksiä.¹⁷ Andrew Goodwin sivuaa hankin kansikuvien roolia vuonna 1992 ilmestyneessä, musiikkitelevisiota ja populaarikulttuurin kuvastoa käsittelevässä kirjassaan *Dancing in the distraction factory*.¹⁸ Myös yksittäisiä levyjen kansikuviin keskittyviä artikkeleita on löydettävissä. Esimerkiksi Robert J. Belton pohtii artikkelissaan ”The Narrative Potential of Album Covers” levyjen kansikuvien narratiivisia ulottuvuuksia verraten niitä musiikkivideoihin.¹⁹

Lieneekö syynä kansikuvien sijoittuminen taiteellisen ilmaisun ja kaupallisten tavoitteiden epämääräiseen välitilaan, mutta myöskään väitöskirjoja aiheesta en ole lukuisista yrityksistä huolimatta löytänyt.²⁰ Tutkimuskirjallisuutta kartoittaessa tulee mieleen, että äänilevyjen kansikuvat ovat visuaalisen kulttuurin lajityyppi, joka kiinnostaa akateemista maailmaa, mutta jota ei toistaiseksi ole hyväksytty laajemmassa määrin osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimuskenttää. Kyse on varmasti osittain myös siitä, että populaarikulttuuri itsessään on hyvin laaja tutkimusalue ja äänilevyjen kansikuvat vain pieni osa sitä. Niin tai näin, kuten Robert J. Belton toteaa artikkelin päätteeksi, äänilevyjen kansikuvia koskevalle akateemiselle keskustelulle sekä sitä tukevalle teoreettiselle perustalle on tilausta.²¹

2010-luvulla levyjen kansikuvista on tehty suomalaisissa korkeakouluissa tutkielmia, jotka auttavat minua hahmottamaan omaa tulokulmaani aiheeseen. Esimerkiksi Ville Tervon Tampereen ammattikorkeakoululle vuonna 2010 tekemä tutkielma²² sekä Kati-Marika Vihermäen Aalto-yliopistolle tekemä tutkielma²³ vuodelta 2011 keskittyvät levynkansien 2000-luvulla kohtaamiin muutoksiin ja erityisesti musiikin digitalisoitumista seuranneisiin muutoksiin levyjen kansikuvissa. Molemmat työt valottavat levyjen kansikuvien historiallista kehitystä, mutta niiden pääasiallinen fokus on 2000-luvun tapahtumissa. Olli-Pekka Saloniemen Lapin yliopistolle vuonna 2013 tekemä pro gradu -tutkielma *Satanistit, viikingit ja kansallisromantikot*²⁴ keskittyy 1990-luvun norjalaiseen

17 Artikkelin on julkaistu alunperin Thomas Wyndhamin 1998 toimittamassa kirjassa *Composition–Performance–Reception: Studies in the Creative Process in Music*, mutta löytyy myös vuonna 2007 ilmestyneestä esseekokoelmasta *Music, performance, meaning: selected essays*. Ks. Cook 2007, 139–155.

18 Goodwin 1992, 51–52.

19 Linkki artikkeliin http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf.

20 Sanna Klemetti on valmistelemassa levyjen kansikuvia käsittelevää väitöskirjaa Jyväskylän yliopiston musiikkiteorian laitokselle. Väitöskirjasta maininta Klemetin *Apu*-lehdelle antamassa haastattelussa. <https://www.apu.fi/artikkelit/sanna-klemetti-oli-kiusattu-musiikkinoortti-jolle-bandissa-soittaminen-oli-unelma-syntyi>. Lisäksi löytyy tutkielmia, jotka keskittyvät artistin visuaalisen imagon ja musiikin välisiin suhteisiin yleisemmällä tasolla kuten esim. http://www.dgp.toronto.edu/~libeks/Libeks_ArtistImage_IEEEMM11.pdf.

21 http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf.

22 <https://www.theseus.fi/handle/10024/14512>.

23 https://aaltoodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/3615/57_vihermäki_kati-marika_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

24 <https://core.ac.uk/download/pdf/29575446.pdf>.

black metal -musiikkiin ja pyrkii kriittisen diskurssianalyysin avulla kartoittamaan kyseisen musiikkigenren käyttämää kuvakieltä ja kuinka muun muassa satanistiset ja kansallisromanttiset teemat ilmenevät kyseisten levyjen kansikuvissa. Urho Tulosen Jyväskylän yliopistolle vuonna 2018 tekemä pro gradu -tutkielma *Extreme metal and the grotesque : utilization of pathological imagery in the early album covers of Carcass (1987-1989)*²⁵ keskittyy sekin metallimusiikin kuvakieleen. Sekä Saloniemen että Tulosen tutkielmat ovat sikäli sukua omalleni, että ne keskittyvät tiettyyn musiikkityyliin sekä rajattuun ajanjaksoon ja pyrkivät avaamaan niihin liittyvän visuaalisen kielen rakennetta sekä merkityksiä.

Aalto-yliopistolle vuonna 2015 tekemässään opinnäytetyössä *Tekijyys levynkansisuunnittelussa*²⁶ Sampo Laaksonen sen sijaan keskittyy tarkastelemaan levynkansia graafisen suunnittelijan näkökulmasta. Oma näkökulmani liittyy sekin tekijyyteen, joskin lähestyn teemaa hyvin erilaisesta näkökulmasta kuin Laaksonen. Tutkielmassa levyjen kansikuviin liittyvä tekijyys ei koske yksin sitä käsityöläisyyttä tai graafiseen suunnitteluun liittyvää prosessia, johon Laaksonen tutkielmassaan keskittyy. Tutkielmassani tekijyys on käsite, joka sisältää suunnittelijoiden työpanoksen, mutta liittyy erityisesti levyllä esiintyvien musiikintekijöiden luovaan ilmaisuun, minäkuvaan sekä ammatillisiin tavoitteisiin. Eräs tutkielmassa esittämistäni kysymyksistä kuuluukin, mitä ylipäänsä tekijyys on levynkansien kohdalla. Pyrin selvittämään, millaista tekijyyttä 1960–1970-luvuilla julkaistujen levyjen kansikuvat edustavat ja millaista tekijyyttä ne pyrkivät edistämään.

Vaikka äänilevyjen kansikuvien tutkimus hakeekin vielä jalansijaa visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kentällä, tekijyyden tutkiminen taidehistorian kontekstissa ei ole sinänsä harvinaista. 1990-luvulta alkaen tekijä ja tekijyys ovat tehneet paluuta akateemisen tutkimuksen kiinnostuksen piiriin eivätkä esimerkiksi tekijän intentio ja teosten biografinen ulottuvuus ole enää vastaavanlaisia kiro sanoja, joita ne vielä pitkään toisen maailmansodan jälkeen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen piirissä olivat.²⁷ Laura Ahosen vuonna 2007 valmistunut väitöskirja *Mediated music makers: Constructing author images in popular music*²⁸ käsittelee tekijäkuvan muodostumista eri kanavien kautta, joista yksi on musiikintekijöiden ja musiikkiteollisuuden luoma visuaalinen kuvasto, muun muassa levyjen kansikuvat. Ahonen keskittyy analysoimaan erityisesti musiikintekijöistä kirjoitettuja tekstejä kuten lehtiartikkeleita ja levyarvioita, mutta aihepiiriltään tekijäkuvan muodostuminen sivuaa monin paikoin tutkielmani fokusta. Ahosen väitöskirja tarjoaakin tutkielmalleni teoreettista tukea muun muassa tekijyyden käsitteen hahmottamisessa.

25 <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/59222?show=full>.

26 <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/16307>.

27 Aiheesta kirjoittaa muun muassa István Dobos *Tekijyyden ulottuvuuksia* -kirjan artikkelissa ”From the ”death” of the author to the ”resurrection” of the author”. Ks. Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 17–33.

28 Ks. Ahosen väitöskirja <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19458/mediated.pdf?sequence=2>.

1.3. Tutkielman rakenne, tutkimusmetodi ja aiheen rajaus

Luvussa 2 syvennyn tarkemmin tutkielman teoreettiseen viitekehykseen, jonka ydin muodostuu toisen maailmansodan jälkeen syntyneistä taiteensosiologisista teorioista. Tutkielmaa ohjaavan näkökulman voi ajatella muodostuvan ranskalaissosiologi Pierre Bourdieun (1930–2002) kenttäajattelun, amerikkalaissosiologi Howard S. Beckerin (1928–) taiteen kollektiivisuutta korostavan taidemaailma-idean sekä ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n (1926–1984) tekijäfunktio-käsitteen kohtaamispisteessä. Erityisesti Bourdieun ajatus jatkuvan kamppailun avulla itseään uusivista sosiaalisen elämän kentistä kulkee voimakkaasti läsnä läpi tutkielman.

Tutkielman varsinaisen analyysiosuuden muodostaa luku 4, jossa tarkastelen kirjalliseen sekä kuvalliseen aineistoon perustuvan kriittisen ja kontekstualisoivan kuva-analyysin avulla kuutta vuosien 1967–1974 välisenä aikana julkaistua LP-levyn kansikuvaa.²⁹ Tutkielmaan valikoimani kansikuvat ovat The Beatlesin syyskuussa 1969 ilmestyneen *Abbey Road* -levyn kansikuva, The Rolling Stonesin lokakuussa 1974 ilmestyneen *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuva, Bob Dylanin kesäkuussa 1970 ilmestyneen *Self Portrait* -levyn kansikuva, maaliskuussa 1967 ilmestyneen *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuva, Pink Floydin maaliskuussa 1973 ilmestyneen *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuva sekä Led Zeppelinin nimettömänä marraskuussa 1971 julkaistun neljännen pitkäsoiton kansikuva.

Olen pyrkinyt valikoimaan kansikuvat tekijöiltä, jotka edustaisivat kyseistä aikaa mahdollisimman hyvin. Käytännössä tämä tarkoittaa keskittymistä levyihin, jotka ovat olleet huomattavan menestyksekkäitä julkaisuajankohtanaan tai jotka ovat myöhemmin hyväksytyt keskeiseksi osaksi rockmusiikin historiankirjoitusta. Kansikuvien valikoiminen 1960- ja 1970-luvun rock-musiikin kanonisoiduilta mummuteilta kuten Pink Floyd, Led Zeppelin ja Bob Dylan voi tuntua mielikuvituksettomalta, mutta valinnat osoittavat toteen sen tutkielman relevanttiuden kannalta merkittävän seikan, ettei kyseessä ollut marginaalinen ilmiö, vaan kyseiset kansikuvat ovat todella olleet näkyvä osa aikakautensa populaarikulttuurin kuvastoa. Tiedostan myös, että käsittelemäni kansikuvat liittyvät yksin miespuolisiin tekijöihin. Tämä ei ole tietoinen valinta eivätkä sukupuoleen liittyvät tekijyyden tutkimuksessa esiintyvät kysymykset näkökulmani kannalta keskeisiä. Aineiston miesvoittoisuus yksinkertaisesti heijastelee sitä, kuinka voimakkaasti sukupuolittunut rockmusiikin kenttä 1960- ja 1970-luvuilla oli.

Tutkielman ajallinen rajaus perustuu tutkimaani kuvalliseen ilmiöön sekä osittain myös

29 Ian Chapmanin mukaan, vaikka kansikuvien analysoimiseen ei ole toistaiseksi kehitetty erillistä metodologiaa, toimii esimerkiksi panofskylainen kolmivaiheinen ikonografinen analyysi siinä hyvänä välineenä. Grønstad & Vågnes 2010, 133, 135. Erwin Panofskyn ikonografisesta menetelmästä ks. esim. Panofsky 1955, 26–54; Palin 1998, 118–125. Kriittisestä kontekstualisoinnista ks. Palin 1998, 115–118.

populaarimusiikin historiaan. Yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta nimettömyyttä ei esiinny levyjen kansikuvissa ennen 1960-luvun loppua. Tämä näkyy tutkielman kansivalinnoissa, jotka painottuvat vuosikymmenen vaihteeseen. 1970-luvun puoliväli tuntuu sen sijaan luontevalta päätepisteeltä siksi, että se edustaa hetkeä, jolloin 1960-luvun lopulla syntynyt rockmusiikki, kyseisen musiikkityylin piirissä toimineet musiikintekijät sekä musiikkiteollisuus elivät 1950-luvulla alkaneen nousukauden viimeisiä vuosia. Vuosikymmenen loppua kohden punk nousi uudeksi merkittäväksi kulttuuriseksi voimaksi rockmusiikin piirissä ja saapuessaan teki selväksi, kuinka paljon se halveksi 1970-luvun rockmusiikkia määrittäneitä edeltäjiään. Samalla voidaan nähdä, kuinka punkin keskeiset ideologiset ihanteet toistivat samoja ajatuksia, joita musiikintekijöiden keskuudessa oltiin käyty läpi noin vuosikymmentä aikaisemmin. Kirjoitan aiheesta lisää luvussa 3, jossa sijoitan tutkielman aihepiirin osaksi laajempaa kulttuurihistoriallista kontekstia.

2. TEOREETTINEN VIIITEKEHYS

Seuraavassa luvussa esittelen tutkielman teoreettista viitekehystä. Aloitan luvun avaamalla ranskalaissosiologi Pierre Bourdieun ajatuksia liittyen sosiaalisen tilan rakentumiseen ja sen jakautumiseen niin sanottuihin kenttiin. Tutkielmani kannalta erityisen keskeinen on Bourdieun ajatus kenttien sisällä sekä niiden välillä käytävästä jatkuvasta kamppailusta, jonka panoksena määrittyvät kenttien sisäiset ja niiden väliset valtasuhteet.³⁰

Bourdieun ohella tutkielman näkökulmaa ohjaavat Howard S. Beckerin tapa kyseenalaistaa yksittäiseen tekijään henkilöityvä tekijyys sekä ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n ajatukset tekijyyden eri muodoista – erityisesti ajatus siitä, kuinka tekijän nimestä muodostuu eräänlainen kulttuurinen toimija itsessään, joka symboloi tiettyä tyyliä tai arvomaailmaa ja niihin heijastettuja odotuksia. Luvun loppupuolella käsittelen lisäksi sitä yhteneväisyyttä, joka esiintyy ranskalaisen elokuvan piirissä 1950-luvulla kehittyneen auteur-ajattelun ja rockmusiikin piirissä 1960-luvulla omaksutun individualistisen ja täydelliseen kontrolliin pyrkivän tekijyyden välillä.

Tutkielman analyysiosuutta ohjaava teoreettinen perusta muodostuu täten bourdieulaisten säilyttämisen ja uusiutumisen välillä tapahtuvan sosiaalisen valtataistelun sekä tekijyyden monimuotoisuuden problematiikan kohtaamispiteessä. Uskoakseni äänilevyjen kansikuvat ovat visuaalinen pinta, joka heijastelee tekijyyden eri muotoja ja niissä tapahtuvia murroksia. Samalla kansikuvien voidaan ajatella kertovan meille syntyajankohtansa kulttuurisesta ilmapiiristä, jonka muodostamiseen ne myös osallistuvat.

2.1. Sosiaalisen tilan jäsentymisestä

Pierre Bourdieun mukaan sosiaalinen todellisuus rakentuu yhteiskunnan eri aloilla vaikuttavien toimijoiden välisistä suhteista. Eri alat muodostavat sosiaalisia tiloja, joita Bourdieu nimittää kentiksi. Esimerkkejä kentistä ovat esimerkiksi taiteen, uskonnon, politiikan ja talouden kentät. Yksittäiset kentät muodostuvat niillä toimivista tekijöistä, heidän saavuttamistaan asemista sekä näiden asemien välisistä suhteista. Esimerkiksi taiteen kenttä muodostuu toimijoista kuten taiteilijoista, taiteen tutkijoista, taiteen esillepanijoista ja kriitikoista sekä heidän välisistä suhteista.

Osa taiteen kenttää ovat myös eri taidemuotojen väliset hierarkisesti asettuvat suhteet. Abstrakti maalaustaide ja kokeellinen runous ovat molemmat osa taiteen kenttää, mutta ne sijoittuvat sillä eri aikoina eri tavoin toisiinsa nähden.³¹ Vaikka kentät toimivatkin itsenäisinä kokonaisuuksina, ne myös vaihtelevissa määrin vaikuttavat toisiinsa. Esimerkiksi muutokset

30 Bourdieu 1985, 105, 170.

31 Ks. esim. Bourdieu 1985, 22–23.

talouden kentällä saavat aikaan tai mahdollistavat muutoksia taiteen kentällä. Jokaisella yksittäisellä kentällä vallitsee oma sisäinen järjestyksensä ja samalla yksittäiset kentät muodostuvat vastaavanlaisiin suhteisiin toisten kenttien kanssa.³²

Kenttien asemoitumista toisiinsa nähden sekä yksittäisten toimijoiden kentillä sijoittumista havainnollistavia käyttäytymistaipumuksia, eli niin sanottuja *habituksia*³³, Bourdieu esittelee kirjoissaan lukuisten esimerkkikuvien (kuvaliite 6) avulla. Näihin havainnekuviin löydämme sijoitettuna joukon ammattikuntia, harrastuksia ja mieltymyksiä kuten avantgardistinen taide, jalkapallo ja kuohuviini. Bourdieun esimerkkikuvat jäsentyvät pysty- sekä vaaka-akselin avulla, joista useimmiten ensimmäinen kuvaa taloudellisen pääoman määrää, jälkimmäinen niin sanotun kulttuurisen pääoman määrää. Täten esimerkiksi liikemaailman johtoasemissa työskentelevät henkilöt sijoittuvat taloudellisen pääoman akselilla korkeammalle kuin bussikuskit ja kirjastot ja metsästysharrastus vastaavalla tavalla kulttuurisen pääoman akselilla etäälle toisistaan.³⁴

Bourdieuun havainnekuvista löytyy myös populaarimusiikki, esimerkiksi The Beatles -yhtye, jonka Bourdieu sijoittaa huomattavan kauas esimerkiksi avantgardistisesta taiteesta. Yksi keskeisistä ilmiöistä, jota tutkielmassa tulen käsittelemään liittyy juuri tähän populaarimusiikin ja taidemaailman väliseen sosiaaliseen etäisyyteen ja erityisesti tekijöiden pyrkimykseen kuroa se umpeen. 1960-luvun loppua kohden sekä avantgardistisen taiteen että populaarimusiikin piirissä esiintyi molemminpuolista halukkuutta tehdä yhteistyötä yli perinteisten korkean ja matalan kulttuurin rajojen. Eräs tämän poikkikulttuurisen yhteistyön ilmenemismuodoista oli levyjen kansikuvat, joiden äärellä tekijät kuten esimerkiksi pop-taiteilija Richard Hamilton (1922–2011) ja pop-yhtye The Beatles saattoivat tehdä yhteistyötä.³⁵

Sosiaalisen tilan rakentumiseen Bourdieu keskittyy erityisesti alunperin vuonna 1979 ilmestyneessä *La Distinction* -kirjassaan.³⁶ *Distinktio*, eli olemiseen ja elämiseen liittyvä tiedostettu ja tiedostamaton erottautuminen, on Bourdieun mukaan ihmisille luonnollinen tapa elää sosiaalisessa tilassa. Ihmisen oma asema sosiaalisessa tilassa muodostuu suhteessa toisiin ihmisiin ja asiat kuten työ, harrastukset, kulutustottumukset ja esimerkiksi taiteeseen liittyvä maku, heijastelevat hänen identiteettiään sosiaalisessa tilassa.³⁷ Suuri osa erottautumista heijastelevista käyttäytymistaipumuksista on tiedostamattomia, mutta niistä voi tulla myös tietoinen väline, jonka avulla henkilö tai yhteisö pyrkii rakentamaan sosiaalisesta identiteetistään haluamansa kaltaista.

32 Ks. esim. Bourdieu 1998, 43–44. Kentistä kenttien sisällä, ks. Bourdieu 1998, 60.

33 Habitus on yhdistävä periaate, joka kääntää tietyn sosiaalisen aseman luonteenpiirteet elämäntavaksi. Ks. esim. Bourdieu 1998, 18–19.

34 Bourdieu 1998, 15. Kulttuurisen pääoman käsitteestä ks. Purhonen 2014, 18–21; Purhonen & Roos 2006, 34.

35 Hamilton suunnitteli yhtyeen vuonna 1968 ilmestyneen nimettömän, valkoisen kansikuvansa mukaan White Albumiksi kutsutun, pitkäsoiton kansikuvan.

36 Ks. Bourdieu 2002.

37 Bourdieu 1998, 15.

Esimerkiksi taidemakuun liittyy usein hyvin voimakas symbolinen ulottuvuus, joka on yhteydessä henkilön sosiaaliseen statukseen.³⁸

2.1.1. Jatkuva valtataistelu

Bourdieuun kenttä-ajatteluun liittyy keskeisellä tavalla ajatus kentillä tapahtuvasta pelistä, jolla Bourdieu viittaa kentällä toimivien tahojen välillä tapahtuvaan sosiaaliseen valtataisteluun³⁹, joka jatkuvasti määrittelee uudelleen kentän asemia.⁴⁰ Valtataistelua käydään yksittäisten kenttien sisällä sekä kenttien kesken niitä hallitsevien toimijoiden johdolla. Esimerkiksi taiteen kentällä on 1800-luvun alusta saakka käyty taistelua niin sanotun puhtaan ja kaupallisen taiteen välillä, jonka voi nähdä heijastuvan myös 1900-luvun taidemaailman asenteissa. Taistelua taiteen kentällä voidaan käydä myös eri taidemuotojen keskinäisestä nokkimisjärjestyksestä sekä ylipäänsä taiteen tai taiteilijuuden statuksesta – siitä kuka saa tulla kutsuksi taiteilijan arvonimellä. Bourdieuun mukaan taistelussa vastakkain asettuvat vallitsevien olosuhteiden säilyttämiseen pyrkivät tahot sekä niiden kumoamiseen pyrkivät tahot. He, jotka ovat saavuttaneet suotuisan asemansa tekemällä niin sanottuja merkkitekoja, taistelevat säilyäkseen. ”Heidän haastajansa voivat vuorostaan tehdä merkkitekoja vain työntämällä menneisyyteen nämä asemansa vakiinnuttaneet, joiden etujen mukaista on pysäyttää historia ja ikuistaa nykytila.”⁴¹

Oli yksittäisen kentän autonomia kuinka suurta hyvänsä, taisteluiden lopputulos ei ole koskaan täysin riippumatonta ulkoisista tekijöistä. Konservatiivien ja uudistajien väliset voimasuhteet riippuvat pitkälti kentän ulkopuolisten taisteluiden tilasta. Bourdieuun mukaan esimerkiksi impressionistien esiinmarssi 1800-luvun ranskalaisessa kuvataiteessa ei olisi onnistunut yhtä menestyksekkäästi ilman nuorten taiteilijoiden ja nuorten kirjailijoiden muodostamaa uutta yleisöä.⁴²

Bourdieuun ajatukset rinnastuvat luontevasti myös yksittäisiä tapauksia yleisemmällä tasolla taiteen historiaan, jonka voi ajatella olevan, sekä ilmaisullisella että myös institutionaalisella tasolla, toistuvaa valtataistelua asemansa vakiinnuttaneiden ja uudistusmielisten toimijoiden välillä. Sama ilmiö toistuu myös populaarimusiikin kentällä uusien musiikintekijöiden pyrkimyksissä päästä

38 Habitukset eroavat toisistaan aivan kuten ne sosiaaliset asemat, joiden tuotteita ne ovat, mutta habitukset myös itse tuottavat näitä erotteluita. Bourdieu 1998, 18–20.

39 Renja Suominen-Kokkonen käyttää sanaa ”kilpailu”, joka kuvaa osuvasti, kuinka arkipäiväinen ilmiö lopulta kyseessä on. Ks. Suominen-Kokkonen *Katseen Rajat* -kirjassa julkaistu artikkeli ”Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet” ja erityisesti alaluku ”Taiteen kentät”. Suominen-Kokkonen 1998, 151–174.

40 Bourdieu 1998, 56–58.

41 Bourdieu 1998, 62. Puhtaan taiteen ja kaupallisen taiteen vastakkainasetumisesta Ranskan kirjallisella kentällä 1880-luvulta alkaen ks. Bourdieu 1998, 59–62, 175.

42 Bourdieu 1998, 58. Saman huomion tekee *Art Worlds* -kirjassaan myös Howard S. Becker. Muutos tarvitsee tuekseen muutoksia myös esimerkiksi teollisuuden alalla. Ks. Becker 2008, 300–301, 305, 323–332.

mukaan kentälle sekä kentän sisällä esimerkiksi tekijöiden ja teollisuuden välisessä valtataistelussa, jonka yhtenä kohteena voidaan pitää juuri levyjen visuaalista ilmettä koskevaa päätäntävaltaa. Eräs tutkielmani kantavia ajatuksia onkin kuinka levyjen kansikuvat toimivat bourdieulaisena sosiaalisena taistelukenttänä, jolla musiikintekijöiden ja musiikkiteollisuuden välinen valtataistelu materialisoituu ja muuttuu kuvaksi.

2.2. Lähetetyt ja vastaanotetut tekijäkuvat

Pro gradu -tutkielmassani tekijyys konkretisoituu tekijänimessä, tarkemmin ottaen tekijänimen poissaolossa. Jotta tietäisimme mistä puhumme, kun puhumme tekijyydestä levyjen kansikuvien kohdalla, on meidän syytä määritellä hieman tekijyyden käsitettä sekä tulkintaamme sen mahdollisista ulottuvuuksista. Seuraavassa lähestyn tekijyyden käsitettä kolmen eri määritelmän avulla. Kysyn, mitä tekijyys tarkoittaa äänilevyjen kansikuvien tekoprosessin kontekstissa, mitä tekijyys – ja tässä yhteydessä erityisesti tekijänimi – tarkoittaa kansikuvien vastaanottajille eli esimerkiksi populaarimusiikin yleisölle ja medialle ja lopuksi, kuinka musiikintekijä itse hahmottaa oman tekijyytensä.

Laura Ahonen tekee vuonna 2007 valmistuneessa väitöskirjassaan hieman vastaavanlaisen jaottelun pohtiessaan tekijäkuvan muodostumista populaarimusiikin kontekstissa. Ahosen mukaan tekijäkuva muodostuu seuraavista osatekijöistä: *presented author image* eli artistin ja hänen markkinointikoneiston luoma tekijäkuva, *mediated author image*, eli median luoma tekijäkuva sekä *compiled author image* eli yleisön muodostama tekijäkuva, joka perustuu edelliseen kahteen tekijäkuvaan. Jakoaan Ahonen perustelee sillä, että kukin mainituista tekijäkuvista muodostuu eri toimijoiden seurauksena sekä usein myös eri välineiden avulla.⁴³ Oma tekijyyden käsitettä koskeva jakoni eroaa Ahosen vastaavasta sikäli, että vaikka media onkin läsnä tavassani jäsentää tekijyyttä, omassa jaossani se sisältyy tekijyyteen heijastettuihin kuviin.

Hieman vastaavanlaisen jaon tekee Marko Aho vuonna 2003 ilmestyneessä *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus* -kirjassaan, jossa hän erittelee toisistaan *projisoidut* ja *reflektoidut* kulttuurituotteet ja tekijyyttä koskevat mielikuvat.⁴⁴ Myös Ahon kohdalla keskeistä on eron tekeminen tekijän itsensä, yhdessä

43 Ahonen 2007, 19–21. Väitöskirjassaan Ahonen tarkastelee tekijäkuvan syntymistä laajempänä kokonaisuutena eikä keskity ainoastaan esimerkiksi levyjen kansikuviin. Ahonen sisällyttää levyjen kansikuvat ryhmään *presented author image*. Ahosen mukaan kansikuvien rakentumista on mahdotonta selvittää, koska ne syntyvät yhteistyönä eikä voida erottaa, mikä osa kansikuvasta on tekijän itsensä synnyttämää, mikä managerin vaikutusta ja mikä levy-yhtiön idea. Tutkielmani tarkoitus ei kuitenkaan ole varsinaisesti selvittää, *kuka* kansikuviin heijastuvan tekijäkuvan alkulähde on, vaan pohtia *millainen* se on, ja erityisesti, millä tavoin se visuaalisesti ilmentää itseään. Tutkielmassa käsittelemäni tekijyys ei synny yksin musiikintekijän itsensä toimesta.

44 Aho 2003, 59–60.

kulttuuriteollisuuden kanssa luomien sekä häneen median ja yleisön suunnalta heijastettujen mielikuvien välillä – jako, joka perusperiaatteeltaan toistuu sekä Laura Ahosen väitöskirjassa kuin myös omassa tutkielmassani. Tutkielmassa erittelen tekijän henkilökohtaisen, omaa tekijyyttä koskevan minäkuvan kollaboratiivisesta tekijyydestä, joka tapahtuu yhteistyössä musiikkiteollisuuden eri tahojen kanssa. Jako perustuu tekemääni huomioon, jonka mukaan näitä kahta tahoa aktivoivat keskenään erilaiset motiivit. Vaikuttaa siltä, että tutkimiani kansikuvia koskevan tekijyyden kohdalla kyse on individualistisen tekijyyden tarpeesta määritellä itsensä asettumalla teollisuuden edustamaa kollektiivista tekijyyttä vastaan. Tästä syystä haluan erotella ne toisistaan.⁴⁵

Tietysti voimme kysyä, missä määrin meidän on mahdollista päästä tekijän minäkuvan jäljille. Emme kai koskaan voi todella päästä käsiksi toisen henkilön, toisessa paikassa ja toisessa ajassa tapahtuvaan, subjektiiviseen kokemukseen. Emme myöskään voi tietää, missä määrin teollisuus, media ja yleisö vaikuttavat yksilöllisen tekijän näkemyksiin ja päätöksentekoon. Autonomiaansa julistava tekijä (oli sitten kyse yksittäisestä musiikintekijästä tai yhtyeestä) voi toimia toisten vaikutuksen alaisena, vaikkei sitä itse myönnä tai mahdollisesti edes tiedosta. Lisäksi korostetun autonominen ja individualistinen tekijyys voi sekin olla eräänlainen rakennettu kuva, jonka tarkoitus on palvella yleisön, median ja teollisuuden tarpeita. Toisin sanoen, kyse ei välttämättä ole yksilölähtöisestä tekijyydestä, vaikka se sellaisena esiteltäisiinkin.

Seuraavassa käyn läpi amerikkalaissosiologi Howard S. Beckerin ja ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n esittämiä tekijyyttä koskevia ajatuksia. Palaan myös toistuvasti Pierre Bourdieun ajatukseen kenttien sisällä ja kenttien välillä tapahtuvasta valtataistelusta, jotta voimme nähdä, kuinka Bourdieun ajatukset toimivat tekijyyteen liittyvän problematiikan äärellä.

2.2.1. Howard S. Becker ja kollektiivinen tekijyys

Howard S. Beckerin mukaan tekijyys taiteen maailmassa perustuu aina yhteistyöhön. Taideteokset syntyvät lähes poikkeuksetta useamman tekijän yhteistyön tuloksena, vaikka ne merkittäisiinkin yksittäisen tekijän nimiin. *Art Worlds* -kirjassaan Becker kirjoittaa niin sanotusta taidemaailmasta⁴⁶, jolla hän viittaa juuri taiteen tekoprosessin kollektiivisuuteen.⁴⁷ Beckerin taidemaailma rinnastuu

45 Oma vastaava tekijyyden käsitettä koskeva jakoni on: kollektiivinen tekijyys, tulkittu tekijyys (eli tekijyyttä kohtaan ulkoapäin heijastetut mielikuvat) ja individualistinen tekijyys (eli tekijän henkilökohtainen minäkuva).

46 Myös taidekriitikko ja filosofi Arthur C. Danto (1924–2013) käytti taidemaailma-käsitettä kuvatessaan taiteen institutionaalista rakennetta. Danton käyttämänä termi ei kuitenkaan Beckerin tavoin viittaa varsinaisesti taiteen tekoprosessiin vaan taide-käsitteen määrittelyyn. Ks. esim. Dickie 2009, 85–91.

47 Merkittävän osan kirjastaan Becker käyttää yksilökeskeisen taiteilijakuvan horjuttamiseen osoittamalla muun muassa, kuinka T. S. Eliotin kuuluisa *The Waste Land* -runo tuli keskeisiltä osiltaan muokatuksi runoilijan vaimon ja ystävän toimesta. Ks. Becker 2008, 192–193.

Bourdieuun ajatukseen taiteen kentästä, sillä erotuksella, että Becker ei keskity toimijoiden väliseen valtataisteluun vaan toimijoiden välillä tapahtuvaan yhteistyöhön.⁴⁸ Becker on tyypillinen toisen maailmansodan jälkeinen kulttuurintutkija siinä mielessä, että hänen ajatuksiaan sävyttää voimakas halu kyseenalaistaa 1800-lukulaista ajatusta korostuneen autonomisesta tekijyydestä.⁴⁹

Beckerin taidemaailma-idean voi myös ajatella istuvan luontevasti kansikuvien tekoprosessiin. Vaikka puhummekin esimerkiksi The Beatlesin levynkansista, käytännössä kyseisten kansikuvien takaa paljastuu nelihenkistä liverpoolilaisyyhtyettä huomattavasti runsaslukuisempi tekijäjoukko. Siispä pohtiessamme konkreettisesti *kuka* on levynkansien tekijä, meidän tulee muuttaa kysymys muotoon *ketkä*, sillä lähes poikkeuksetta kyseessä on kollektiivinen työprosessi. Täten levynkansien tekijä ei itse tekoprosessin kautta tarkasteltuna ole yhtä kuin musiikintekijä, jonka nimi lukee useimmiten levyn kannessa. Ja kuten yhteistyön luonteeseen kuuluu, työprosessi sisältää usein kompromisseja, kun kansikuvien parissa työskentelevät tahot yrittävät löytää yhteistä maaperää.

Musiikkiteollisuudessa 1970-luvulla työskennellyt Dominy Hamilton (1949–) avaa levynkansien tekoon liittyvää työprosessia kirjoissa *The Album Cover Album* ja *The Ultimate Album Cover Album*.⁵⁰ Hamiltonin mukaan useimmiten levynkansipalavereissa neuvottelupöydän ääreen istuu edustajia yhteensä kolmelta eri taholta. Yleensä paikalla on yksi tai useampi äänitteellä esiintyvä musiikintekijä ja heitä edustavia henkilöitä kuten managereita ja muita musiikintekijöille työskenteleviä henkilöitä. Toinen läsnä oleva taho on levyn kansikuvan teknisestä toteutuksesta vastaavat henkilöt kuten levy-yhtiön palkkaama graafinen suunnittelija, joka vastaa kansien taittamisesta sekä esimerkiksi valokuvaaja tai erillinen kuvittaja. Kolmantena ryhmänä pöydän ääreen istuvat musiikkiteollisuuden edustajat eli levy-yhtiön markkinointiosastolla työskentelevät henkilöt ja usein esimerkiksi levyn vastaavana tuottajana toimiva levy-yhtiön työntekijä. Kukin näistä kolmesta tahosta edustaa keskenään hyvin erilaista näkökulmaa tekijyyttä kohtaan ja onkin vain luonnollista, että usein nämä näkökulmat asettuvat toisiaan vasten. Heille jokaiselle levyn kansikuva palvelee erilaista tarkoitusta.⁵¹

Musiikintekijälle kansikuvien voi ajatella olevan jatketta heidän musiikissa muotonsa saavalle taiteelliselle ilmaisulle. Graafinen suunnittelija sen sijaan tarkastelee asiaa pragmaattisemmin. Hänen tekijyytensä on usein tilaustyöhön perustuvaa käsityöläisyyttä, jonka on

48 Taidemaailman välistä yhteistyötä tapahtuu esimerkiksi taidemaalarin, kehystäjän, taidegallerian, taidekriitikon ja taideteoksen ostajan välillä.

49 Toisen maailmansodan jälkeen kulttuurintutkimuksen piirissä tekijän roolia teosten merkitysten muodostumisessa kyseenalaistettiin muun muassa ns. strukturalistien ja jälkistrukturalistien toimesta. Ks. esim. Shuker 2012, 320–322.

50 Kyseinen kirja on ilmestynyt aluperin 1970-luvun lopulla ja Hamilton työskenteli muun muassa Pink Floydin ja Led Zeppelinin kansikuvia toteuttaneessa Hipgnosis-toimistossa, joten voimme ajatella, että Hamiltonin kuvaus todella mukaillee käsittelemäni aikakauden tapaa tehdä kansikuvia.

51 Työprosessin vaiheista ks. Hamilton 1977, 157–160; Hamilton 1987, 70–73.

tarkoitus palvella muita prosessiin osallistuvia tahoja.⁵² Levy-yhtiön tekijyys edustaa teollisuuden ja talouden maailmaa. Levy-yhtiölle kansien visuaalinen ilme ei ensisijaisesti ole niin sanottua kansitaidetta, vaan markkinointiväline, jolla vaikuttaa levyn menekkiin. Täten tekoprosessin kautta kansikuvien äärellä on läsnä monipuolinen valikoima edustajia taiteilijuuden, käsityöläisyyden sekä kaupallisen maailman piiristä.⁵³ Ja mikä olennaisinta tutkielman näkökulman kannalta, kansikuvien tekoprosessista muodostuu täten eräänlainen musiikintekijöiden ja musiikkiteollisuuden välillä käytävän bourdieulaisten valtataistelun näyttämö.

Beckerin mukaan tekijän aikaisempi menestys taidemaailmassa vaikuttaa siihen, millainen neuvotteluasema hänellä on teollisuuden suhteen. Kun esimerkiksi jatkoromaaneja tehneestä kirjailijasta tuli suosittu ja saatettiin olettaa, että hänen tulevat julkaisut käyvät kaupaksi, se asetti hänet asemaan, jossa hän saattoi käydä aikaisempaa kovempaa kauppaa kustantajan kanssa ja sanella julkaisuun liittyviä ehtoja.⁵⁴ Vastaavasti 1960- ja 1970-luvuilla musiikintekijät saivat levyjen kansikuvia koskevaa päätäntävaltaa usein siitä syystä, että olivat menestyneet kaupallisesti.⁵⁵

2.2.2. Nimeen heijastettu kuva

Voimme myös tarkastella tekijyyttä siihen ulkoa päin liitettyjen merkityksien kautta. Päädyimme Beckeriin nähden hyvin erilaisten ajatusten äärelle, jos kysymme, mitä levynkansien tekijyys merkitsee niistä ostavalle yleisölle ja kuinka niiden tekijyys personifioituu kollektiivisessa muistissamme. Jos kysymme levyjä ostavalta yleisöltä, keneen he assosioivat levyjen kansikuvat, palaamme ajatukseen, että kulttuurisessa muistissa kansikuvien tekijä on kyseisillä levyillä esiintyvä musiikintekijä. Toisin sanoen, kun puhumme esimerkiksi *White Album*⁵⁶ kansikuvasta (kuvaliite 7), puhumme useimmiten The Beatlesin kansikuvasta, emme Richard Hamiltonin kansikuvasta.

Voimme siis päätellä, ettei levyn kansikuvan kohdalla ole ainoastaan kyse siitä, kuka kyseisen kannen on suunnitellut ja toteuttanut, vaan ainakin yhtä paljon, ellei enemmänkin siitä, *ketä* tai *mitä* kansikuva edustaa.⁵⁷ Voimme seurata ajatusta vielä askeleen pidemmälle ja ajatella,

52 Kansikuvan suunnittelija voi toki nähdä itsensä myös taiteilijana eikä ainoastaan käsityöläisenä.

53 Johannes Brusilan mukaan 1800-luvulla ”kulttuurikehitykseen pessimistisesti suhtautuvat kirjoittajat asettivat urbaanissa ja teollisessa ympäristössä syntyneen kulttuurin vastakkain todelliseksi taiteeksi luokitellun korkeakulttuurin ja aidoksi kutsutun kansanperinteen kanssa.” Aho & Kärjä 2007, 61.

54 Becker 2008, 127.

55 Beckerin mukaan usein muutoksia saavat aikaan tekijät, joiden tapa tehdä asioita ei istu olemassaoleviin konventioihin ja jotka ovat tästä syystä ulkopuolisia. He pyrkivät muokkaamaan järjestelmästä sellaisen, että se istuu heidän tarkoituseriinsä. Becker 2008, 130.

56 The Beatlesin marraskuussa 1968 ilmestynyttä nimetöntä levyä kutsutaan White Album -nimellä sen valkoisen kansikuvan mukaan.

57 Esimerkiksi maalaustaiteessa teoksen tekijäksi mielletään yksittäinen henkilö, mutta levyjen kansikuvien kohdalla tekijyys on hyvin monitulkintaista.

että tekijyydestä tulee levynkansien kohdalla jotain muuta kuin kannet tehneet henkilöt tai levyillä esiintyvät musiikintekijät. Levyjen kansikuvissa tekijyydestä tulee symbolista ja tämä symbolinen arvo kytkeytyy usein juuri tekijän nimeen.

Bourdieu pohtii vastaavankaltaista ilmiötä kirjoittaessaan muotitalojen toiminnasta ja siitä, kuinka tekijä ei niiden kohdalla ole yhtä kuin yksittäinen suunnittelija tai yrityksen perustaja. Esimerkiksi Diorin vaatteita ei tee arvokkaaksi yrityksen omistaja, muotisuunnittelija Christian Dior, vaan se symbolinen valta, joka kyseiseen *nimeen* kytkeytyy. Diorista on täten tullut jotain muuta kuin yksittäisen suunnittelijan tai muotitalon nimi.⁵⁸ *Järjen käytännöllisyys* -kirjassa Bourdieu käyttää termiä signeerauksen fetissi viitaten sillä juuri tekijän nimen symboliseen arvoon.⁵⁹ Nimen symbolinen arvo ja siihen liittyvä symbolinen pääoma⁶⁰ on merkittävä tekijä esimerkiksi taiteen maailmassa ja ylipäänsä sosiaalisessa elämässä. Esimerkiksi Pablo Picasson nimellä on niin valtava symbolinen arvo, että se jo itsessään antaa teokselle suuren, rahalliseksi muutettavissa olevan arvon. 2000-lukulaisittain ilmaistuna, menestyksen myötä tekijän nimestä tulee brändi itsessään, joka sisältää usein myös voimakkaan yhteiskunnallisen ulottuvuuden.⁶¹ Nimi liitetään sosiaaliseen statukseen tai sitä käytetään halutun kaltaisen sosiaalisen statuksen luomiseen.

Myös Michel Foucault erottelee vuonna 1969 julkaistussa ”Qu'est-ce qu'un auteur?” -esseessä tekijänimen ja tekijänä toimivan henkilönä toisistaan. Foucaultin mukaan tekijänimeen kytkeytyvä tekijyys on sosiaalista valtaa ja luonteeltaan funktionaalista. Käsitteellä *tekijäfunktio* Foucault viittaa juuri tekijyyden välineelliseen luonteeseen. Tekijyys on toisin sanoen eräänlainen sapluuna, jonka avulla myös me yleisönä luokittelemme teoksia ja projisoimme niihin tekijään liittämiämme olettamuksia, odotuksia ja arvoja.⁶² Tällöin tekijyydestä tulee jotain aivan muuta kuin tekijän itsensä identiteetti.⁶³ Voimme myös ajatella, että tällöin tekijyyttä hallitsee ja sen synnyttää tekijän kanssa rinnakkain teosten vastaanottajat.

Tähän ajatukseen liittyen löytyy runsaasti esimerkkejä populaarimusiikin historiasta, jotka omalla tavallaan toistavat jälleen myös Bourdieun teoriaa kentillä tapahtuvasta kamppailusta. Tosin tällä kertaa kamppailu koskee tekijän identiteettiä ja se käydään tekijän sekä yleisön tai tekijän ja median välillä. Hyvänä esimerkkinä tästä toimivat esimerkiksi The Beatlesin ja Bob Dylanin kaltaiset musiikintekijät, jotka ovat läpi uransa toimineet vastoin niitä odotuksia, joita heihin (vai pitäisikö sanoa heidän nimiin) on yleisön ja median toimesta foucault'laisittain heijastettu ja

58 Bourdieu 1986, 112. (Hieman laajemmin aiheesta ks. 107–112). Ks. myös Suominen-Kokkonen 1998, 171. Nimen sosiaalisesta vallasta, ks. Bourdieu 1985, 170–171, 175–176.

59 Bourdieu 1998, 178.

60 Symbolinen pääoma ei itsessään ole taloudellista, mutta voi lopulta muuttua taloudelliseksi hyödyksi esim. työtarjouksina.

61 Brändi-ajattelusta taiteessa ks. Lehtonen, Valaskivi, Kuusela 2014, 71–94.

62 Vrt. pohdintani luvussa 2.2. liittyen Laura Ahosen ja Marko Ahon ajatuksiin tekijään heijastetusta tekijyydestä.

63 Foucault 1969, 126–127. Foucault'n tekijäfunktioista ks. Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 39–44.

pyrkineet varjelemaan identiteettiään sekä tekijyyteen liittyvää autonomiaa.⁶⁴ Hieman toisenlaisena esimerkkinä musiikintekijän ja yleisön vuorovaikutuksesta, sekä bourdieulaisesta sosiaalisesta valtataistelusta, toimii tapa, jolla 1960-luvun lopussa rockmusiikki nostettiin nuoriso- ja vastakulttuurin symboliksi. Tällöin kamppailua käytiin sukupolvien ja niiden edustamien arvomaailmojen välillä.⁶⁵ Vuonna 2012 ilmestyneessä *Crossfire Hurricane* -dokumenttielokuvassa The Rolling Stones -yhtyeen laulaja Mick Jagger (1943–) kuvailee miespuolisen yleisön aggressiivista käyttäytymistä yhtyeen varhaisilla keikoilla ja toteaa, että yleisö etsi yhtyeen esittämästä musiikista tapaa purkaa kulttuurista turhautumistaan ja konserteista tilaisuutta purkaa se paikalla olevia auktoriteetteja kohtaan. Voimme siis ajatella, että musiikki oli muuttunut välineeksi, jota yleisö käytti omiin tarkoituksiinsa, jotka olivat tekijöiden itsensä ulottumattomissa.

Jälkistrukturalistisen kulttuurintutkimuksen hengen mukaisesti Foucault pyrkii ennen kaikkea siirtämään huomion tekijästä historiallisena henkilönä tekijyyteen prosessina, joka synnyttää teoksia. Foucault'n mukaan olennaista ei ole yhdenmukaista kuka puhuu, mutta sen sijaan että keskittämme kaiken huomion henkilöön joka puhuu, meidän tulisi ennemminkin pohtia, mitä hän puhuu, millä tavoin ja millä tavoin hän ilmenee puheessa.⁶⁶ Foucault'n tekstin äärellä ei voi olla mainitsematta kirjallisuudentutkija Roland Barthesin, samana vuonna julkaistua, lukuisissa lähteissä siteerattua ”Tekijän kuolema” -esseetä⁶⁷, jonka keskeisiä ajatuksia on juuri biografisesta taiteen tulkitsemisesta luopuminen ja tekstin lukeminen tekstinä.⁶⁸ Pohtiessamme tekstin subjektia ja sen osuutta tekstin tulkitsemisessa on Barthesin mukaan olennaista ymmärtää, kuinka tekstin kautta lukijalle puhuu kieli, ei kirjoittaja.⁶⁹ Myös Foucault käyttää esseessään vertausta tekijän katoamisesta. Foucault tosin kommentoi kenties juuri Barthesiin viitaten, että pelkkä tarttuvien sloganien toistaminen tekijän katoamisesta on hyödytöntä. Tärkeämpää olisi käyttää aikansa katoamisen synnyttämän tyhjän tilan tutkimiseen.⁷⁰ Foucault'n mukaan sen sijaan että käytämme aikaa tekijän henkilöllisyyden pohtimiseen, kuka on teoksen tekijä ja mitä syvällistä hän on itsestään paljastanut meille työssään, voisimme kysyä millaisissa muodoissa tämä nimeen kytkeytyvä ja nimenä manifestoituva tekijädiskurssi on olemassa, mistä se tulee ja kuka sitä kontrolloi.⁷¹

Taidehistorioitsija Ville Lukkarinen erittelee vuonna 1998 julkaistussa *Katseen Rajat*

-kirjassa toisistaan Barthesin ja Foucault'n ajatuksia kirjoittamalla, että siinä missä Barthes kehottaa

64 Eräs keskeisiä Dylanin uraa määrittelevistä piirteistä on hänen haluttomuutensa avautua yleisölle sekä tapansa muuntautua lauluntekijänä. Kirjoitan aiheesta lisää luvussa 4.3.

65 Kirjoitan aiheesta laajemmin lukukokonaisuudessa 3.

66 Puheella Foucault tarkoittaa ylipäänsä teoksien kautta tapahtuvaa ilmaisua.

67 Alkuperäiseltä nimeltään ”La mort de l'auteur”.

68 Tekstillä Barthes tarkoittaa teosta eli sen voidaan ajatella tarkoittavan yhtä lailla esimerkiksi kuvaa.

69 Barthes 1993, 112. Barthesille tekijän kuolema on yhtäaikaista lukijan syntymä. Barthes 1993, 109–110.

70 Foucault 1969, 121.

71 Foucault 1969, 138.

meitä pohtimaan, mitä kaikkea teos voi merkitä yhden ainoan oikean merkityksen sijaan, Foucault kiinnittää huomion siihen, ettei tekijän intentio ole koskaan yksiselitteinen asia ”tekijälle eikä tulkitsijalle, sillä tekijän aikomukset ovat aina suhteessa siihen vallan ja kulttuuristen merkitysten verkostoon, jossa itse tekijä on muotoutunut”.⁷² Lopulta voimmekin kysyä, kuka hallitsee tekijän tekoja, jos niiden voidaan ajatella olevan yhtä lailla ympäristönsä tuote. Kuka kontrolloi tekijyyttä kun kyse on nimekkästä ja myös taloudellisesti tuottoisasta hankkeesta – yleisö, media, teollisuus vaiko tekijänimen takana piilotteleva henkilö?

2.2.3. Täydellisen autonomian tavoittelua

Kolmas tapa tarkastella tekijyyttä liittyy tekijän itsensä tapaan hahmottaa oma tekijyytensä. Kuten edellä on käynyt ilmi, tekijän minäkuva ja käsitykset siitä, mikä hänen roolinsa esimerkiksi taiteen tekoprosessissa on, voivat erota huomattavissa määrin siitä, millainen teosten vastaanottajien mielikuva tekijästä on, ja vastaavasti myös siitä, millaiseksi sen mieltävät prosessiin mahdollisesti osallistuvat teollisuuden edustajat.⁷³

1900-luvulla tekijyys taiteen piirissä on läpikäynyt huomattavan murroksen. Tekijyyttä on toistuvasti kyseenalaistettu ja pyritty määrittelemään uudelleen sekä taiteilijoiden itsensä toimesta että myös taiteentutkimuksen toimesta. Toisen maailmansodan jälkeen taiteentutkimuksen piirissä teosten biografinen tulkinta koettiin vanhanaikaisena ja taide haluttiin erottaa taiteilijasta itsestään.⁷⁴ Taidehistorioitsija Craig Owensin mukaan 1960-luvulla tekijyys oli kriisissä ja paitsi että tämä pakotti taiteilijat pohtimaan omaa suhdettaan tekijyyttä kohtaan, se johti heidät myös kyseenalaistamaan taiteen tuotantomekanismeja.⁷⁵

Musiikintekijöiden kohdalla vastaava ilmiö toistui ja johti vastaavalla tavoin musiikkiteollisuuden käytäntöjen uudelleenarvioimiseen sekä musiikintekijän tarpeeseen määritellä oma roolinsa uudelleen. Onkin mielenkiintoista huomata, että samanaikaisesti kun kuvataiteen maailmassa sekä tekijöiden että tutkijoiden toimesta perinteinen, 1800-lukulainen taiteen autonomiia⁷⁶ korostava tekijyys kyseenalaistettiin, populaarimusiikin piirissä sitä suorastaan syleiltiin.⁷⁷ Ilmiö muistuttaa merkittävässä määrin ranskalaisen elokuvan läpikäymää aatteellista

⁷² Lukkarinen 1998, 47. Foucault'n mukaan tekijän roolia ei tule sulkea kokonaan pois teosta analysoidessa. Sen sijaan meidän tulisi kysyä, millaisissa olosuhteissa, millaisissa muodoissa subjekti voi ilmetä diskurssissa, millaista asemaa pitää hallussaan, millaista funktiota toteuttaa ja millaisia sääntöjä noudattaa. Foucault 1969, 137–138.

⁷³ Eli tutkielman kontekstissa: musiikintekijän minäkuva ja käsitys siitä, mikä hänen roolinsa levynkansiin nähden on, voi erota huomattavasti siitä, millainen yleisön mielikuva musiikintekijään roolista on ja vastaavasti siitä, millaiseksi kansientekoprosessiin osallistuvat musiikkiteollisuuden edustajat tämän roolin mieltävät.

⁷⁴ Tästä hyvänä esimerkkinä toiminee edellä käsittelemäni teoriat, jotka pyrkivät kyseenalaistamaan monia tekijyyteen liitettyjä uskomuksia ja erityisesti tekijyyden ylivaltaa teosten tulkinnassa.

⁷⁵ Owens 1992, 122–123.

⁷⁶ Ajatus taiteen itseisarvosta. Ks. esim. Honour & Fleming 2006, 674.

⁷⁷ Romantiikan ajan taiteilijakuva on tullut ja mennyt läpi 1900-luvun. Ks. esim. Haverinen, Vainikkala & Lahdelma

murrosta vajaan kaksi vuosikymmentä aikaisemmin kun 1940-luvun lopulta alkaen ryhmä ranskalaisia elokuvantekijöitä alkoi korostaa ohjaajien ilmaisullista autonomiaa niin sanotun auteur-teorian nimissä.

Auteur-ajattelu⁷⁸ elokuvan kentällä sai ensimmäisen kirjallisen muotonsa François Truffaut'n (1932–1984) *Cahiers du Cinéma* -lehdessä tammikuussa 1954 julkaistusta artikkelista⁷⁹, jossa Truffaut kyseenalaisti alkuperäistekstejä orjallisesti toistavat elokuva-adaptaatiot. Artikkelin mukaan elokuvan tekijät voidaan jakaa kahteen ryhmään, joista edellä mainittujen rinnalle Truffaut nostaa niin sanotun tekijöiden elokuvan, *cinéma des auteurs*. Auteur-elokuvissa katsoja voi nähdä auteurin (auteurin ei välttämättä tarvitse olla elokuvan ohjaaja) henkilökohtaisen kädenjäljen ja kokea, että hän on antanut elokuviinsa jotain omasta itsestään.⁸⁰ Artikkelissaan Truffaut innostuu kuvaamaan ihanteellista elokuvantekijää jumalan kaltaiseksi olennoksi, joka kirjoittaa elokuvansa itse sen sijaan että tyytyisi vain uudelleensovittamaan jo olemassa olevia kirjallisia lähteitä. Truffaut myös toteaa, etteivät auteur-elokuva ja niin sanottu adaptaatioelokuva voi elää rauhallista rinnakkaiseloa, joka palauttaa meidät jälleen bourdieulaisten valtataistelun äärelle. Ranskalaisen elokuvan uusi aalto halusi tekijöiden kuten François Truffaut ja Jean-Luc Godard (1930–) johdolla työntää tieltään pois mielestään perinteisiin jämähtäneen traditionalistisen elokuvan.

Edward Buscomben mukaan Truffaut'n artikkelin tarkoituksena oli kohentaa elokuvan kulttuurista statusta rinnastamalla se perinteisiin taidemuotoihin kuten maalaustaide tai runous ja painottamalla elokuvan yksilölle tarjoamaa mahdollisuutta toimia henkilökohtaisten tunteiden ilmaisukanavana. Auteur-ajattelussa elokuvantekijää pidettiin ilmaisukykyisenä taiteilijana, ei käsityöläisenä.⁸¹ Auteur-ajattelun tekijäkuvassa kaikuu hyvin voimakkaana 1800-luvun alussa syntyneet tekijyyttä koskevat ihanteet.⁸² Tämä on myös piirre, joka yhdistää ranskalaisen elokuvan piirissä tapahtuneen murroksen populaarimusiikin tapahtumiin 1960- ja 1970-luvuilla.

Englantilaissosiologi Simon Frithin (1946–) mukaan rock-muusikoiden tapa erottautua pop-2008, 72–74.

78 Käytän auteur-teorian tunnettua ajattelumallin yhteydessä ajattelu-sanaa, koska kyseessä ei ole varsinainen, manifestin muodossa sanallistettu teoria. Ks. Buscombe 1973, 76–77.

79 Artikkelin englanninkielinen käännös 'A Certain Tendency of the French Cinema' luettavissa Barry Keith Grantin toimittamassa, vuonna 2008 ilmestyneessä, *Auteurs and Authorship* -kirjassa, 9–18. Ks. Truffaut 1954.

80 Truffaut 1954, 16.

81 Buscombe 1973, 76. Auteur-ajattelua on kritisoitu, että vaikka siihen viitataan usein kulttuurintutkimuksen piirissä, se on hieman epämääräiseksi jäävä ajattelumalli. Truffaut ja kumppanit eivät koskaan tarkentaneet, miksi elokuvaa olisi tärkeää tarkastella yksilön kautta. Auteur-ajattelu on myös elitististä pyrkimyksessään jakaa tekijät korkean ja matalan kategorioiden avulla. Täten päädyimme auteur-ajattelun äärellä ennen pitkää kiistelemään siitä, kuka saa päättää, ketkä tulevat lasketuksi ns. eliittiin ja ketkä jätetään ulkopuolelle. Oli auteur-ajattelusta mitä mieltä hyvänsä, voidaan ajatella, että se on yhdenmukainen musiikintekijöiden keskuudessa 1960- ja 1970-luvuilla tapahtuneen tekijäkuvan muutoksen kanssa.

82 Alunperin 1700-luvun lopulla mannereurooppalaisen estetiikan ja kirjallisuuden piirissä sijaa saaneelle aatesuuntaukselle oli tyypillistä korostuneen individualistiset ajatukset tekijyydestä. Romantiikan ajan ihanteita on pidetty muun muassa vastareaktionä ns. valistuksen ajan rationaalisuudelle. Ks. esim. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:romantiikka>; Kallio 2001, 598–600; Haverinen, Vainikkala, Lahdelma 2008, 59.

musiikista tapahtui juuri romantiikan ajan taiteilijakuvan kautta.⁸³ Valtavan suosion ja julkisuuden nopeasti saavuttaneista rockmuusikoita alettiin pitää eräänlaisina uuden ajan taiteilijoina, niin sanottuina pop-auteureina, jotka paitsi verkostoituivat ja tekivät yhteistyötä eri alojen taiteilijoiden kanssa, myös omaksuivat 1800-lukulaisen tekijän autonomiasiaa korostavan taiteilijakuvan.⁸⁴

Tämän, populaarimusiikin piirissä uudenlaisen, mutta taidehistoriallisessa kontekstissa vanhan ajattelutavan, voidaan nähdä heijastuneen levyjen kansikuvien tekoprosessiin, jossa vastakkain asettuivat kuvitteellisen puhtaan taiteen ideaali sekä kaupallisen taiteen uhkakuvat. Toisin kuin kansikuvien suunnitteleminen, itse musiikin tekeminen saattoi olla asia, johon levy-yhtiöiden edustajilla ei ollut samalla tapaa mahdollisuutta vaikuttaa paitsi välillisesti tuottajien kautta, koska vaikuttaakseen musiikkiin, tarvitsee henkilön omata tietynlaista asiantuntemusta, jota levy-yhtiötä pyörittävillä henkilöillä ei välttämättä aina ollut.

Taiteen ja teollisuuden vastakkainasettelussa, sekä ylipäänsä tekijän autonomian korostamisessa, voimme nähdä bourdieulaisen valtataisteluasetelman jälleen toistuvan. Tällöin vastakkain eivät niinkään asetu yksittäisen kentän konservatiivit ja uudistusmieliset toimijat, vaan kokonaan eri kenttien edustajat: talouden ja taiteen maailmat.

2.3. Tekijän ja teoksen välisestä suhteesta

Niin Bourdieu ja Becker kuin myös Foucault ja Barthes kritisoivat kukin taiteentutkimuksen lähestymistapoja, jotka etsivät teosten merkityksiä tekijöiden intentioista ja henkilöhistoriasta. Samalla, vaikkakin keskenään kenties hieman eri painotuksin ja sanavalinnoin, he kaikki asettuvat kyseenalaistamaan 1800-lukulaista, korostuneen autonomista tekijyyttä.⁸⁵ Tutkielmassani voikin nähdä kolme rinnakkain vaikuttavaa tasoa: mitä tapahtui 1900-luvulla ja erityisesti toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä taiteen, populaarimusiikin sekä taiteen- ja kulttuurintutkimuksen piirissä. Onkin mielenkiintoista pohtia, missä määrin nämä ilmiöt korreloivat keskenään.

Vaikka tutkielman teoreettinen malli pohjautuukin edellä käsiteltyihin, osittain tekijyyden vanhoja malleja ja erityisesti teosten tulkintaa koskevaa auktoriteettia kyseenalaistaviin ajatuksiin, en itse koe, että voimme jättää tekijän täysin huomiotta, kun tulkitsemme teoksia ja niiden

83 Frith & Horne 1987, 56.

84 Frith kritisoi auteur-ajatusten soveltamista rockmusiikin piirissä. ”The trouble with such descriptions of records as the hard work of rock *auteurs* is that they are rarely illuminating, and the image of the individual creator is quickly absorbed into the star-making machinery. All musical texts are, in fact, social products, and rock musicians, like any other mass artists, are under constant pressure to confirm their status, to provide their audience with more of the music that gave them that status in the first place. There is a permanent contradiction between being an ”artist”–responsible only to one’s own creative impulses–and being a star–responsible to one’s market.” Frith 1983, 53–54.

85 Strukturalismista ja jälkistrukturalismista ks. esim. Shuker 2012, 320–322.

merkityksiä. En usko, että tekijän intention ja tekijän henkilöhistoriallisen taustan ehdoton poissulkeminen tuo meidät lähemmäksi teoksia.⁸⁶ Howard S. Beckeriin viitaten on tärkeää huomioida, ettei taiteilija koskaan toimi täysin irrallaan ympäristöstään, vaan useimmiten yhteistyössä toisten tekijöiden kanssa. Samalla kuitenkin uskon, että aivan kuten tekijä ei voi erottaa itseään ympäristöstään, hän ei voi myöskään sulkea omaa henkilöhistoriaansa pois tekemisestä ja täten se tulee tavalla tai toisella vaikuttamaan tekoprosessiin sekä sen seurauksena syntyvien teosten sisältöihin.

Kulttuurintutkija Mikko Lehtonen kirjoittaa alunperin vuonna 1996 ilmestyneessä *Merkitysten maailma* -kirjassa, kuinka tekijän intentiota ei tulisi tyystin unohtaa kun analysoimme teoksen merkityksiä. Lehtosen mukaan tekijän intentio tulee ymmärtää osaksi teoksen syntyyn vaikuttavaa kontekstia, mutta ei sen merkitysten ensisijaiseksi lähteeksi.⁸⁷ Mielestäni Lehtonen kiteyttää edellä kuvailemani ajatuksen siitä, kuinka oma näkemykseni tekijän roolista sijoittuu esimerkiksi Bourdieun, Beckerin ja Foucault'n ajatuksiin nähden. Ajatus siitä, että taideteos olisi jonkinlainen ratkaistavissa oleva arvoitus, jolle löytyy yksi selvitettävissä oleva oikea selitys, jonka vain tekijä itse voi tietää, tuntuu toki naivilta ja yksilutteiselta. Aivan yhtä väkineiseltä kuitenkin tuntuu sulkea tekijä kokonaan pois teoksen synty-yhtälöstä ja teeskennellä että hän on vain kättilö, joka saattaa teoksen maailmaan, mutta ei osallistu syntyprosessiin kuin välineellisellä tasolla.⁸⁸

86 Howard S. Beckerin kollektiivisuutta korostavaa taidemaailma-ajattelua on kritisoitu juuri samasta syystä. Ks. esim. Tossavainen 2012, 26–27. István Dobos summaa *Tekijyyden ulottuvuuksia* -kirjan artikkelissa, ettei tekstin yhdistäminen tekijään välttämättä tarkoita tulkinnan rajoittamista, vaan teksti voi osoittautua merkityksiltään rikkaammaksi, jos sen tulkinnassa otetaan huomioon myös tekijä. Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 27.

87 Lehtonen 1998, 112–113. Ks. myös Lukkarinen 1998, 48.

88 Ville Lukkarinen viittaa *Katseen Rajat* -kirjassa englantilaiseen historioitsija Quentin Skinneriin, jonka mukaan ”inhimillisen toiminnan selittämisen tulee aina pitää sisällään yritys paljastaa ja tulkita sosiaalisten tekojen merkitys tekijöiden näkökulmasta”. Skinnerin mukaan ”tekijän merkitystä ei saa unohtaa ja keskittyä vain vastaanoton tutkimiseen. Jos mielenkiinnon kohteena on ”tekstin historiallisen identiteetin paljastaminen”, meidän on kiinnostuttava siitä, mitä tekijä tekstillään tarkoitti. Lukkarinen 1998, 49–50.

3. KULTTUURIHISTORIALLINEN TAUSTOITUS

Taidehistorioitsija Ville Lukkarisen mukaan ”ymmärtääksemme toisessa kulttuurissa ja toisessa historiallisessa tilanteessa esitettyjä lausumia – suoritettuja puheakteja – meidän on otettava selvälle, mitä ihmiset yleensä kyseisessä kulttuurissa tarkoittavat lausumalla tietynlaisia lauseita tietynlaisissa tilanteissa. *Kontekstin* tutkiminen – ja nimenomaan alkuperäisen kontekstin tutkiminen – on ensiarvoisen tärkeää intentoitujen ilmausten ymmärtämiseksi.”⁸⁹

Seuraavassa luvussa avaan sitä kulttuurihistoriallista⁹⁰ viitekehystä, jossa tutkielmassa analysoimani ilmiöt tapahtuvat. Koska taide ja populaarikulttuuri sekä niiden piirissä vaikuttava tekijäisyys eivät synny irrallaan muusta maailmasta, aloitan luvun kertaamalla tapahtumia, jotka muokkasivat toisen maailmansodan jälkeistä yhteiskunnallista ilmapiiriä Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Keskityn erityisesti toisen maailmansodan jälkeiseen sukupolvien väliseen murrokseen sekä sen kanssa rinnakkain syntyneeseen nuorisokulttuuriin. Koska tarkoitukseni on tarkastella levyjen kansikuvissa heijastuvia tekijyyteen liittyviä ilmiöitä taidehistoriallisessa kontekstissa, käsittelen myös muutoksia, joita tekijäisyys kävi läpi kuvataiteen piirissä 1900-luvulla. Lopuksi avaan tutkielman kulttuurihistoriallista viitekehystä 1960-luvun populaarimusiikin näkökulmasta pohtien, millä tavoin populaarimusiikin piirissä tapahtuneet ilmiöt ja erityisesti tekijyyttä koskeva aatteellinen murros asettuvat rinnakkain sekä kuvataiteen että yhteiskunnallisten ilmiöiden kanssa.

3.1. Sodanjälkeinen sukupolvikokemus

Hetken aikaa toisen maailmansodan jälkeen länsimaissa elettiin yhteiskunnallisen toiveikkuuden ilmapiirissä. Talouden koheneminen ja luottamus siihen, että ihmiskunnan suurimmat vastoinkäymiset olivat takanapäin sävyttivät elämää länsimaissa erityisesti 1950-luvulla. Toinen maailmansota oli ollut suuri tragedia, jonka kauheuksien äärellä ihmiskunnan uskottiin oppineen jotain. Fasismi oli nujerrettu Euroopassa, talous saatu kääntymään nousuun.⁹¹ Pian idylliin alkoi kuitenkin ilmaantua säröjä. Mitä kauemmaksi toisen maailmansodan päättymisestä tultiin, sitä vahvemmin henkistä ilmapiiriä alkoivat horjuttaa toistuvat maailmanpoliittiset kärjistymät sekä yhteiskunnalliset levottomuudet. Vankkumattomankin optimistin tulevaisuudenuskon voidaan ajatella olleen koetukselle 1960-luvun käännteissä, vaikka maailmansotien laajuisia sotatiloja ei

⁸⁹ Lukkarinen 1998, 49.

⁹⁰ Kulttuurihistoria-käsitteestä ks. esim. Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.): *Kulttuurihistoria: Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2001.

⁹¹ Toisen maailmansodan jälkeisestä yhteiskunnallisesta ilmapiiristä ja taloudellisesta nousukaudesta ks. esim. Uschanov 2015, 17–23; Crow 1996, 47; Hobsbawm 2001, 326–331.

Euroopassa eikä Pohjois-Amerikassa käynnissä ollutkaan. Erityisen voimakkaasti yhteiskunnalliseen epävakauteen reagoi sotien jälkeen syntynyt sukupolvi.⁹²

Yksi tapa tulkita tekijäidentiteetissä toisen maailmansodan jälkeen tapahtuneita muutoksia, on lähestyä asiaa sukupolvien kautta. Sukupolvien välinen murros on ylipäänsä teema, jonka avulla on usein selitetty 1900-luvun historiaa. Kirjassa *Kenen sukupolveen kuulut?* kulttuurintutkija Semi Purhonen kirjoittaa sukupolvi-käsitteen moniselitteisyydestä ja siitä kuinka 1800-luvulla sukupolvi alettiin ymmärtää uudella tavalla sosiaalisena ja erityisesti tulevaisuuteen suuntautuvana, yhteiskunnallista edistystä ajavana ilmiönä. Unkarilaissyntyisen saksalaissosiologi Karl Mannheimin (1893–1947) mukaan sukupolvi ei ole ainoastaan biologinen määritelmä, jolla kategorisoimme tietyn ajanjakson sisällä syntyneitä henkilöitä, vaan sosiaalinen ilmiö, johon liittyy keskeisellä tavalla yhteisöllinen kokemus kuulumisesta tiettyyn sukupolveen. J. P. Roosin mukaan niin sanottu 60-lukulaisuus, jolla viitataan juuri toisen maailmansodan jälkeen syntyneiden ihmisten yhteiskunnalliseen identiteettiin, on hyvä esimerkki Mannheimin esittelemästä voimakkaasta sukupolvikokemuksesta.⁹³ Usein 60-lukulaisuuden tyypillisiksi piirteiksi mielletään vasemmistolaisesti sävyttynyt yhteiskuntakriittisyys, joka ilmeni muun muassa sodanvastaisena aktivismina. Kyseiseen toisen maailmansodan jälkeen syntyneeseen sukupolveen kuuluu merkittävä osa niistä englantilais- ja amerikkalaisuusikoista, joiden tekijyyteen liittyvää identiteettiä tutkielmani käsittelee.⁹⁴

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä tapahtunut sukupolvien vastakkain asettuminen on luontevaa nähdä myös edellisessä luvussa käsiteltyjen Pierre Bourdieun ajatusten kautta. 1960-luvulla tapahtuneen kulttuurisen murroksen voi nähdä sosiaalisessa tilassa tapahtuvana, ikäluokkien sekä erilaisten arvomaailmojen välisenä valtataisteluna, jossa asemansa vakiinnuttanut valtaa pitävä sukupolvi tuli kyseenalaistetuksi nuoremman sukupolven toimesta. Toisaalta tulee mieleen, että 1960-luvun lopulla tapahtuneiden yhteiskunnallisten levottomuuksien tulkitseminen pelkästään nuoremman sukupolven haluna kapinoida vanhempiaan vastaan antaa aikakauden tapahtumista turhan yksiulotteisen kuvan. Esimerkiksi sodanvastaisuutta esiintyi 1960- ja 1970-luvuilla kaikissa ikä- ja yhteiskuntaluokissa ja myös yliopistomaailman ulkopuolella, vaikka se usein assosioidaankin opiskelijaliikkeisiin. Sukupolvien välisen kapinan sijaan 1960-luvun levottomuudet länsimaissa voidaankin nähdä laajempaa reaktiona yhteiskunnallisia epäkohtia kohtaan.

92 Yleiskatsauksina toisen maailmansodan jälkeiseen ilmapiiriin ks. Uschanov 2015; Hobsbawm 2001.

93 Purhonen, Hoikkala, Roos 2008, 12–17, 111–113, 134–136. *Kenen sukupolveen kuulut?* -kirja keskittyy Suomen lähihistoriaan, mutta sen sukupolvia käsittelevät ajatukset soveltuvat luontevasti läntiseen maailmaan laajemmin.

94 Sukupolvi-käsitteestä ongelmallisen tekee se, että se pyrkii yksinkertaistamaan ja yhtenäistämään tiettyä aikakautena kasvaneiden ihmisten maailmankatsomuksia, jotka todellisuudessa ovat saattaneet olla keskenään hyvinkin erilaisia. Sukupolvi on elitistinen sosiaalinen rakennelma, joka tuottaa ja vahvistaa itseään, ja jonka avulla tietty pieni joukko omii aikakauden omakseen. Ks. Purhonen, Hoikkala, Roos 2008, 12–17.

3.1.1. Olohuoneisiin projisoitu todellisuus

Jos 1900-luvun alussa maailma oli välittynyt koteihin sanomalehtien ja radiovastaanottimien kautta, toisen maailmansodan jälkeen läntisessä maailmassa koitti television aikakausi. Samaan aikaan monissa länsimaissa siirryttiin kuusipäiväisestä työviikosta viisipäiväiseen, joka korosti vapaa-ajan roolia ihmisten arkielämässä.⁹⁵ Maailmasotien jälkeinen aika länsimaissa tarkoitti myös uudenlaisen nuorisokulttuurin ja nuorisoidentiteetin syntymistä. 1950-luvun lopulta alkaen ja läpi 1960-luvun nuorisolle suunnattu ja nuoruutta palvova populaarikulttuuri tulvi maailman olohuoneisiin televisio- ja radiolähetysten sekä äänilevyjen kautta käyden yhä suuremmaksi osaksi nuorten arkea. Sotien jälkeisinä vuosina syntynyt sukupolvi kaipasi itselleen ääntä ja nuoret englantilaiset ja amerikkalaiset rock and roll -yhtyeet tarjosivat juuri sitä. Uuden sukupolven soivana tunnuksena kitaravetoisesta rock-musiikista tuli 1960-luvun populaarimusiikkia.⁹⁶

Historiantutkija Eric Hobsbawmin (1917–2012) mukaan 1960-luvun nuorisokulttuuri oli uudenlainen ilmiö kolmella tavalla. Ensimmäinen niistä liittyi uuteen ajattelutapaan, jonka mukaan nuoruutta ei pidetty enää vain aikuisuuteen valmistavana välivaiheena, vaan ihmiselämän huipentumana, jonka jälkeen elämällä ei uskottu olevan enää juurikaan tarjottavaa. Vaikka länsimaissa poliittista päätöksentekoa hallitsivatkin iäkkäät mieshenkilöt, nuoriso huomioitiin uudella tavalla 1960-luvun lopussa kun muun muassa Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa, Länsi-Saksassa ja Ranskassa äänestysikärajaa laskettiin kahdeksantoista ikävuoteen.⁹⁷ Nuorisokulttuuri oli uudenlainen ilmiö myös markkinataloudellisessa mielessä. Hobsbawmin mukaan nuorisokulttuurista ”tuli hallitsevaa kulttuuria kehittyneissä markkinatalouksissa, osittain siksi että se merkitsi ostovoiman selkeää keskittymistä”. Samalla teknologinen kehitys käänsi sukupolvien välisen roolijaon pääläelleen kun uuden koteihin suunnatun teknologian myötä nuoriso sai alkaa opettaa arkisia asioita vanhemmilleen.⁹⁸ Kolmas nuorisokulttuuria määrittävä uusi piirre oli sen kansainvälisyys. 1960-luvulla nuorisokulttuurista tuli maailmanlaajuinen ilmiö erityisesti englanninkielisen populaarikulttuurin muodossa. Hobsbawmin mukaan ”farkuista ja rockmusiikista tuli 1960-luvulta alkaen ”modernin” nuorison tunnusmerkkejä – vähemmistöjen, joista oli tuleva enemmistöjä”. Tämä tapahtui myös maissa, joissa länsimaista populaarikulttuuria ei virallisesti

95 Hobsbawm 2001, 335–338. Hobsbawmin mukaan ”[p]opulaaria taidetta hallitsevat voimat olivat (...) ennen kaikkea teknologisia ja teollisia: lehdistö, kamera, elokuva, äänilevy ja radio.” Hobsbawm 2001, 253. Ks. myös Uschanov 2015, 18–19, 21.

96 Populaarimusiikki ei itsessään ole musiikkityyli, vaan tarkoittaa ns. suuren yleisön suosimaa musiikkia. Ks. Janne Mäkelän yritys populaarimusiikki-käsitteen määrittelemiseksi *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa* -kirjassa. Mäkelä 2011, 19–25. Toisen maailmansodan jälkeisestä ilmapiiristä länsimaissa, vapaa-ajan lisääntymisestä ja populaarikulttuurin merkityksestä ks. esim. Uschanov 2015, 32–38; Hobsbawm 2001, 411–413.

97 Hobsbawm 2001, 411.

98 Hobsbawm 2001, 412.

sallittu kuten Neuvostoliitossa.⁹⁹ Nuorisokulttuurin myötä länsimaiden kulttuurinen hegemonia siirtyi sitä aikaisemmin hallinneen amerikkalaisen elokuvateollisuuden käsistä Englantiin, josta se äänilevyillä ja radiossa soivana populaarimusiikkina levisi pian ympäri maailmaa.¹⁰⁰

Populaarikulttuurin lisäksi median välityksellä maailmalta kantautui ihmisten tietoisuuteen myös runsaasti levottomuutta herättäviä uutisia. Yhdysvalloissa yhteiskunnallisia jännitteitä 1960- ja 1970 -luvuilla synnyttivät muun muassa mustien kansalaisoikeusliikkeen ajamat ihmisoikeuskysymykset sekä pitkittynyt Vietnamin sota, jota vastustettiin näkyvästi myös muualla länsimaissa. Maailmansotien jälkeistä ilmapiiriä Yhdysvalloissa kolhivat myös lukuisat kansalliset tragediat kuten presidentti John F. Kennedyn sekä ihmisoikeusaktivistien Martin Luther Kingin ja Malcolm X:n murhat.¹⁰¹ Euroopassa yhteiskunnallisten jännitteiden sekä sukupolvien välisen murroksen symboliksi muodostui Pariisissa Sorbonnen yliopistosta toukokuussa 1968 alkaneet opiskelijamielenosoitukset, jotka laajenivat moniviikkoiseksi yhteiskunnallisen tyytymättömyyden ilmaukseksi.¹⁰²

Jos vielä 1960-luvun alussa tulevaisuutta kohtaan oltiin länsimaissa osoitettu toiveikkuutta, muuttuivat tuntemukset ihmisten keskuudessa 1970-luvulle tultaessa kulttuuriseksi pessimismiksi. 1940-luvun lopulta alkanut tasainen talouden nousukausi katkesi monissa länsimaissa 1970-luvun alussa ja samalla inflaatio sekä työttömyys kääntyivät nousuun.¹⁰³ Samalla myös epäluulo päättäjien vilpittömyyttä kohtaan sekä yleinen tyytymättömyys kapitalismia kohtaan kasvoivat.¹⁰⁴ Vuonna 1973 länsimaiden arkea koetteli öljykriisi, jonka taustalla vaikutti Egyptin ja Syyrian käymä sota toisen maailmansodan jälkeen perustettua Israelin valtiota vastaan. Nostamalla öljyn hintaa ja rajoittamalla sen jakelua, arabimaat pyrkivät painostamaan Israelia ja sitä tukevia valtioita.¹⁰⁵ Öljykriisi heijastui talouden kautta myös ääniteteollisuuteen. Vinyylilevyjen yhtenä raaka-aineena käytetään öljyä ja öljykriisin seurauksena levyteollisuus Yhdysvalloissa ja Englannissa joutui karsimaan julkaisujen määrää ja painaakseen uusia levyjä, sulattaa jo kertaalleen julkaistuja levyjä.¹⁰⁶

99 Sosialistisessa Neuvostoliitossa populaarikulttuuri ja rock-musiikki olivat pannassa, koska ne edustivat länsimaita ja kulttuuria, joka oli syntynyt Yhdysvalloissa, jonka kanssa Neuvostoliitto kävi parhaillaan kylmää sotaa.

100Hobsbawm 2001, 412–413.

1011950-luvulla Yhdysvalloissa käytiin kommunistivainoihin senaattori McCarthy johdolla, joka osaltaan lisäsi yhteiskunnallisen vainoharhaisuuden ilmapiiriä. Monia taiteen tekijöitä tuomittiin ja karkotettiin syytettynä epäisänmaallisuudesta. Ks. esim. Crow 1996, 47.

102Suomessa kyseinen ilmiö toistui ns. Vanhan valtauksen kohdalla marraskuussa 1968. Ks. esim.

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/vanhan-ovi-rikotaan>.

103Taloushistoriassa ajanjakso 1940-luvun lopulta vuoteen 1973 saakka tunnetaan kapitalismin kultakautena. Uschanov 2015, 48.

104Presidentti Richard Nixon erosi virasta elokuussa 1974 Watergate-skandaalin seurauksena. Ks. esim. Uschanov 2015, 108–109. Uschanov nostaa esiin kolme vuonna 1976 julkaistua kirjaa, joista kukin suhtautuu korostetun kriittisesti kapitalismiin, Daniel Bellin *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Tibor Scitovskyn *The Joyless Economy* sekä Fred Hirschin *Social Limits to Growth*. Uschanov 2015, 50–51.

105Öljykriisistä ks. esim. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/energiakriisi-vuonna-1973>.

106Levykeräilijöiden keskuudessa elää edelleen ajatus, että levyjen Japanin painokset ovat erityisiä. Samalla kun

3.2. Marcel Duchampin perintö

1900-luku kuvataiteissa näyttäytyy erityisen mielenkiintoisena tekijyyden näkökulmasta tarkasteltuna. Jo vuosisadan ensimmäisinä vuosikymmeninä modernistinen kuvataide rikkoi monia 1800-luvulla vallinneita visuaalisia konventioita ja uusi ajatuksia siitä mitä tekijyys taidemaailmassa tarkoittaa. Tyyliuuntauokset kuten kubismi, ekspressionismi ja futurismi irtaantuivat esittävyuden perinteestä ja Euroopan länsiosissa syntyneet dadaismi ja surrealismi muuttivat käsityksiä taiteilijan roolista sekä siitä, mitä taideteos voi olla. Esimerkiksi ranskalaissyntyisen Marcel Duchampin (1887–1968) käsitetaidetta¹⁰⁷ ennakoineet readymade-teokset (kuvaliite 8) kyseenalaistivat vakiintuneita käsityksiä taiteilijan ja teoksen välisestä suhteesta.¹⁰⁸ Avantgarden historiaa tutkineen Peter Bürgerin mukaan readymade-teoksillaan Duchamp demystifioi taiteen luomisprosessia. Taideteos ei enää syntynyt taiteilijan käsissä, vaan saattoi olla teollisesti tuotettu käyttöesine.¹⁰⁹ Toisaalta Duchampin ja dadaistien johdolla taiteilijan rooli tekijänä otti askeleen käsityöläisyydestä kohti filosofia ja muuttui siten entistä arvoituksellisemmaksi.

Simon Frithin mukaan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä romantiikan ajasta muistuttavat ajatukset taiteilijasta visionäärinä vietiin äärimmäisyyksiin saakka. Vuosisadan alussa avantgardistinen taide korosti taiteilijan roolia, vaikka dadaistien sekä surrealistien teoksissa huomio usein siirtyikin siitä, *mitä* oli tehty, siihen, millaisia reaktioita teos herätti vastaanottajissa.¹¹⁰ Myös Eric Hobsbawmin mukaan ”surrealismi oli 1900-luvun asuun sonnustautunutta romantiikan henkiin herättämistä, vaikka surrealismi ymmärsikin romantiikkaa paremmin absurdiutta ja huumoria.”¹¹¹ Peter Bürgerin mukaan 1900-luvun alun avantgardististen taideliikkeiden kuten dadaismin ja surrealismien lähestymistavat olivat reaktio taiteen valtaapitäviä tahoja vastaan.¹¹²

Yhdysvalloissa ja Euroopassa tehtiin raakamateriaalin suhteen kompromissejä, Japanissa levyt valmistettiin vanhaan malliin. Ks. esim. <https://recordcollectormag.com/articles/weight-a-moment> tai <https://lp.reverb.com/articles/what-to-know-about-japanese-pressings>. Aiheesta myös Osborne 2012, 81–82; Hepworth 2019, 108–110.

1071960-luvulla syntynyt taidesuuntaus. Ks. Sol LeWittin artikkelit aiheesta vuosilta 1967 ja 1969, Harrison & Wood 2007, 846–851.

108Duchampin varmasti tunnetuin yksittäinen teos, *Suihkulähde* (*Fountain*) vuodelta 1917, on pisuaari, jonka taiteilija on signeerannut käyttäen R. Mutt -pseudonyymiä. Teos jätettiin pois New Yorkissa järjestetystä taidenäyttelystä, jonka seurauksena *The Blind Man* -lehdessä julkaistiin artikkeli, jossa pohdittiin taiteilijan roolia täysin uudentlaisesta näkökulmasta. Ks. Harrison & Wood 2007, 252.

109Sevänen 1998, 174.

110Frith & Horne 1987, 61–62. Eric Hobsbawmin mukaan surrealismien perintö näkyi myöhempinä aikoina erityisesti kirjallisuudessa runoilijoiden kuten Federico García Lorcan ja Pablo Nerudan töissä sekä elokuvassa mm. Luis Buñuelin töissä. Hobsbawm 1999, 232–233. Hyvä dokumentti äärimmäisyyksiin viedystä taiteilija visionäärinä -ajatuksista on Salvador Dalín *Neron päiväkirjat* -muistelmateos, josta ei paikoin ota selvää, pitääkö Dalí lukijaa pilkkanaan vai ottaako tosissaan julistamansa itserakkaan megalomanian. Ks. Dalí 2000.

111Hobsbawm 2001, 231.

112Taylor viittaa Bürgerin vuonna 1974 ilmestyneeseen *Theory of the Avant-Garde* -kirjaan, jossa Bürger mm. erottelee toisistaan modernismin (fauvismi, kubismi ja abstraktismi) ja avantgarden (dadaismi ja surrealismi) sekä toisen maailmansodan jälkeisen uusavantgarden, jonka piiriin laskee mm. pop-taiteen ja performanssitaiteen. Ks. Sevänen 1998, 171–179.

Kritiikin kohteeksi eivät joutuneet ainoastaan edelliset tyyliuuntaukset vaan koko porvarillinen taideinstituutio.¹¹³ Bürgerin mukaan esimerkiksi Duchampin readymade-teokset olivat ennen kaikkea taidepoliittisia kannanottoja, joiden tarkoituksena oli kyseenalaistaa koko taiteen käsite. Esimerkiksi *Suihkulähde*-teoksellaan Duchamp kritisoi myös taidemarkkinoita, jossa teokset saavat arvonsa foucault'laisittain signeerauksen ja tekijän nimen kautta. Ajatus signeerauksesta eleenä, joka tekee objektista taideteoksen on erityisen mielenkiintoinen tutkielmani kannalta, koska voimme ajatella levynkansissa lukevien nimien olevan eräänlaisia signeerauksia.¹¹⁴

Avantgardististen taidesuuntauksien nouseminen taiteen instituutioita ja konventioita vastaan voidaan nähdä myös bourdieulaisten kamppailuasetelman toistumisena, jossa valtaapitävät tahot tulivat kyseenalaistetuksi uusien tulokkaiden toimesta. Tutkielman kannalta olennaista on erityisesti dadaistien jälkeensä jättänyt aatteellinen perintö sekä uudenlaiset tavat hahmottaa taidetta ja siihen liittyvää tekijyyttä.¹¹⁵ 1960- ja 1970-luvuilla vuosisadan alun avantgardistien vaikutus näkyi esimerkiksi Fluxus- ja Kansainväliset Situationistit -ryhmien toiminnassa, jotka yhdessä pop-taiteilijoiden kanssa olivat muodostamassa sitä kulttuurista ilmapiiriä, jossa myös musiikintekijät määrittivät uudelleen tekijyyttä koskevia käsityksiään.¹¹⁶

3.2.1. Tekijyyden murroksia 1960-luvun taidemaailmassa

Taiteilijakollektiivi Fluxus toimi aktiivisesti Yhdysvalloissa, Euroopassa ja Japanissa 1960- ja 1970-luvuilla. Keskeinen osa Fluxus-ryhmän toimintaa olivat performanssit, jotka yhdistelivät ennakkoluulottomasti eri taiteita ja käänsivät huomion fyysisten objektien sijaan taiteeseen kokemuksena.¹¹⁷ Kokemuksellisuuden ohella myös kollektiivisuutta painottavilla teoksilla Fluxus asetti perinteisen tekijyyden sekä taiteen totutut aihepiirit kyseenalaisiksi.¹¹⁸

Eräs keskeinen hahmo maailmansotien jälkeisessä läntisessä taidemaailmassa ja avantgardististen liikkeiden kuten Fluxus-ryhmän toiminnassa oli amerikkalaissäveltäjä ja monitaiteilija John Cage (1912–1992). Cage oli myös Marcel Duchampin ystävä ja täten konkreettinen linkki vuosisadan alun ja 1960-luvun avantgardistien välillä.¹¹⁹ Cagen kirjoittamien

113Sevänen 1998, 171; Hobsbawm 2001, 232.

114Sevänen 1998, 174. Signeerauksen eleestä ja merkityksistä ks. esim. Mikkonen 2005, 181; Bourdieu 1985, 186–188.

115Hobsbawm 2001, 231.

116Surrealistien kuvallinen perintö näkyi myös 1960-luvun jälkipuolella julkaistujen levyjen kansikuvissa. Ks. kuvaliite 9.

117Dick Higgins sanallisti intermedian (poikkitaiteellisuuden) idean vuonna 1966. Higginsin mukaan taideteos saattoi olla yhdistelmä musiikkia, arkkitehtuuria, piirtämistä, kenkien tekoa, maalausta ja hajuja. Scoates 2013, 34. Taiteidenvälisyys ei sinänsä ollut uusi ilmiö. Esimerkiksi 1800-luvun lopulla eurooppalaiset symbolistit olivat kiinnostuneita niin musiikin kuin kirjallisuuden maailmoista. Tämä näkyi mm. teosten aihevalinnoissa, joissa musiikki oli usein läsnä. Ks. von Bonsdorff 2018, 19–25.

118Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 162–163.

119Vergo 2010, 344–352.

luentojen kautta muodostui monia niistä periaatteista ja käytännöistä, jotka ohjailivat Fluxus-ryhmän toimintaa. Keskeinen osa Cagen filosofiaa oli pyrkimys purkaa taiteellinen prosessi osiin ja ryhmässä tapahtuvan leikin avulla kyseenalaistaa taiteilijan tekijyyttä koskeva autonomia. Cage kannusti tekijöitä luopumaan kontrollista ja antautumaan teoksissa vahingoille, sattumille sekä improvisaatiolle.¹²⁰

Myös Cagen musiikillisessa tuotannossa sattumalla on hyvin keskeinen rooli. Aleatorinen musiikki perustuu ajatukseen, jossa säveltäjä jättää teoksiin osioita, joiden lopullista muotoa ei voi ennakoida koska se perustuu ainutkertaisuuteen, sattumaan ja soittajien henkilökohtaisiin reaktioihin ja tulkintoihin. Aleatorista musiikkia voikin pitää luontevana esimerkkinä siitä, kuinka tietyt ilmiöt toistuivat 1900-luvulla rinnakkain kuva- ja säveltaiteen piirissä – Cagen tapauksessa juuri tekijyyden vapautumista säveltäjän kontrollista ja sen tarkastelemista näkökulmasta, jossa myös teoksen esittäjillä ja vastaanottajilla (kuten esimerkiksi tunnetussa 4'33 -teoksessa¹²¹) on keskeinen rooli teoksen muotoutumisessa.¹²²

Vaikka Fluxus-ryhmän jäseniä kehoitettiin työskentelemään kollektiivisesti ja kyseenalaistamaan yksilöllisen tekijyyden pyhyttä, ryhmän sisällä muodostui tekijöiden välisiä hierarkisia rakenteita. Vuonna 2008 julkaistuun *Tekijyyden ulottuvuuksia* -kirjaan kirjoittamassaan artikkelissa Amos Taylor nostaa esiin liettualaistaustaisen George Maciunaksen (1931–1978), josta tuli Fluxus-ryhmälle eräänlainen johtohahmo. Maciunaksen ristiriitainen toiminta asetti Taylorin mukaan monet ryhmän ihanteista kyseenalaiseen valoon. Amerikkalainen performanssitaitteen pioneeri Allan Kaprow (1927–2006) muisteli vuonna 1996 ilmestyneessä *Essays on the Blurring of Art and Life* -teoksessaan, kuinka Maciunas saattoi kieltää yksittäisiltä tekijöiltä pääsyn ryhmän jäseneksi ilman tarkempaa syytä.¹²³ Myös taidehistorioitsija Thomas Crow huomauttaa, etteivät näkyvät johtohahmot sinänsä kadonneet mihinkään 1960-luvun taidemaailmassa, vaikka ajatus yksittäisen taiteilijan suvereniteetista tulikin kyseenalaistetuksi voimakkaasti.¹²⁴

Kaikki Fluxus-ryhmän jäsenet eivät suinkaan hyväksyneet Maciunaksen ideoita. Käsité- ja performanssitaitteen kanssa mittavan uran tehnyt japanilaislähtöinen Yoko Ono (1933–) oli aktiivinen Fluxus-ryhmän jäsen 1960-luvulla, mutta häntä ei kiinnostanut Maciunaksen esittämät ajatukset taiteilijan anonyymiydestä. Naistaiteilijana Ono oli taistellut pitkään näkymättömyyttä

120Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 168–169. Taidehistorioitsija Thomas Crow kirjoittaa amerikkalaisten happeningien tuomasta vastaavasta muutoksesta taiteilijakuvaan. Crow mukaan happeningeissä sattuma ja ryhmäimprovisaatio ottivat ilmaisullisen vallan yksittäisen taiteilijan intentiolta. Crow 1996, 11.

121Cagen 4'33-teoksesta ks. esim. Lucier 2012, 65–67.

122Aleatorisesta musiikista ks. Sibelius Akatemian koulutuskeskuksen sivuilta http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperiment_artikkelit/aleatoriikka_eks.html. Cagesta ks. esim. Vergo 2010, 344–352; Martin 2002, 30 ja sattuman hyödyntämisestä ks. Cage 2009, 35–40.

123Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 172.

124Crow 1996, 12.

vastaan ja pyrkinyt tekijänä pääsemään asemaan, jossa vaikuttaa kyseisen kentän toimintaan.¹²⁵

Tapaus rinnastuu luontevasti siihen kuinka feministinen taiteen- ja kirjallisuudentutkimus on suhtautunut Roland Barthesin julistamaan tekijän kuolemaan ristiriitaisin tuntein. Naistaiteilijoille, oli sitten kyse performanssitaiteesta tai kirjallisuudesta, tekijyyteen liittyvä autonomia on asia, joka ei ole koskaan ollut saavutettavissa. Täten feministisen taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksen mukaan barthesilainen tekijyyden kuolema on erityisesti miespuolisen tekijän kuolema.¹²⁶

Thomas Crown mukaan kaupallisen maailman korostunut rooli ja taiteen avantgardististen suuntausten korostunut idealismi muodostavat ristiriidan, joka määrittelee 1960-luvun taidemaailmaa.¹²⁷ Eräs näkyvimmistä ja avoimesti kaupallisuutta kommentoivista taidesuuntauksista oli pop-taide.

Alunperin pop-taide syntyi Lontoossa 1950-luvun puolivälissä kommentoimaan toisen maailmasodan jälkeistä kuluttajakulttuuria. Ensimmäisen polven pop-taiteilijat halusivat asettua vastakkain snobbailevana ja mielikuvituksettomana pitämäänsä taidemaailmaa vastaan ja toisaalta erottausta ekspressionistisen taiteen yksilökeskeisestä angstista.¹²⁸ Kuvataiteilija Peter Blake (1932–) yhdisteli kollaaseissaan muun muassa Britannian kuninkaallisen perheen kuvia, lapsille suunnattuja piirroshahmoja ja kuvamateriaalia tavallisesta keskiluokkaisesta arjesta. 1960-luvun lopulla Blake sai mainetta populaarimusiikin piirissä The Beatles -yhtyeen *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyn kansikuvasta (kuvaliite 10), jonka hän toteutti yhdessä vaimonsa Jann Haworthin kanssa.¹²⁹ Toinen nimekäs ensimmäisen polven englantilainen pop-taiteilija Richard Hamilton päätyi hankin työskentelemään The Beatles -levyn kansikuvien parissa vuonna 1968 julkaistun *The Beatles* -levyn kohdalla.¹³⁰ Levyn valkoinen kansikuva oli täysin kuvaton ja sisälsi vain yksilöllisen sarjanumeron. Pop-taide-termin alkuperäinen tarkoitus olikin huomioida massatuotettujen asioiden esteettinen arvo ja asettua vastustamaan massakulttuurin arvotonta välineellisyyttä.¹³¹ Täten voidaan ajatella, että massatuotetut levyjen kansikuvat toimivat luontevina alustoina pop-taiteelle.

Taidekriitikko Lawrence Allowayn (1926–1990) mukaan pop-taide oli kohtaamispaikka massatuotetulle urbaanille kulttuurille kuten elokuville, mainoksille ja pop-musiikille. Allowayn

¹²⁵Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 173.

¹²⁶Haverinen, Vainikkala & Lahdelma 2008, 116–118

¹²⁷Crow 1996, 12.

¹²⁸Crow 1996, 39–40.

¹²⁹Levyn kansikuva on ryhmäkuva 1900-luvulla vaikuttaneista länsimaaisista kulttuuri-ikoneista, joiden seuraan yhtye itsensä sijoittaa. Kyseisen kansikuvan tekoprosessista ks. esim. Miles 1997, 333–348.

¹³⁰Crow 1996, 41–46. White Albumin valkoisen kansikuvan voi ajatella muistuttavan tyyllisestä pop-taiteen sijaan amerikkalaisista minimalisteista ja erityisesti monokromaattisista maalauksista, joita tekivät taiteilijat kuten Barnett Newman, Frank Stella, Yves Klein, William Turnbull ja Ad Reinhardt. Ks. Crow 1996, 111–120.

¹³¹Richard Hamiltonin mukaan pop-taide oli ”popular, transient, expendible, low cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, big business”. Frith & Horne 1987, 103. (Sitaatti Hamiltonin *Collected Works* -kirjasta vuodelta 1982.)

mukaan pop-taiteilijat eivät jakaneet sitä inhoa, jota aikalaisintellektuellit tunsivat kaupallista kulttuuria kohtaan, vaan päinvastoin hyväksyivät sen, keskustelivat siitä ja kuluttivat sitä. Pop-taiteilijat halusivat siirtää populaarikulttuurin pois eskapismista ja viihteen piiristä ja kohdella sitä taiteen vakavuudella.¹³² Hyvin vastaavankaltainen ajattelumalli toistui samanaikaisesti musiikintekijöiden keskuudessa.¹³³ Simon Frithin mukaan esimerkiksi Lontoossa vuonna 1964 perustettu The Who -yhtye oli itsessään pop-taideteos, joka maalauksien ja galleriaympäristön sijaan materialisoitui äänekkäänä rockmusiikkina performanssimuodossa esiintymislavoilla.¹³⁴

Amerikkalaistaiteilija Andy Warholista (1928–1987) tuli 1960-luvulla yksi kansainvälisesti tunnetuimmista pop-taiteilijoista. Warhol on oivallinen esimerkki taidemaailman ja populaarikulttuurin välillä tapahtuvasta vuorovaikutuksesta ja tutkielman kannalta keskeinen tekijä myös siinä mielessä, että hän suunnitteli 1950-luvulla jazz-levyjen kansikuvia ja työskenteli myöhemmin urallaan lukuisten musiikintekijöiden ja rockyhtyeiden kuten Velvet Underground sekä The Rolling Stones kanssa (kuvaliite 11).¹³⁵

Tekijyyden näkökulmasta voidaan ajatella, että pop-taide sekoitti pysyvästi populaarikulttuurin, kaupallisen maailman ja niin sanotun korkeakulttuurin välisiä rajoja. Marcel Duchampin tapaan pop-taide myös kyseenalaisti taiteilijan roolia tekijänä kierrättämällä teoksissa jo olemassa olevia kuvia. Vaikka Simon Frithin mukaan taiteen kaupallistuminen 1960-luvulla teki minkäänlaisen romantiikan ajan ihanteita mukailevan taiteilijakuvan ylläpitämisen mahdottomaksi,¹³⁶ merkittävä osa esimerkiksi Warholin taiteesta perustui juuri henkilöpalvontaan, joka itsessään muistuttaa 1800-lukulaista poikkeusyksilöiden ihannointia. Kuviksi muuttuneet populaarikulttuurin tähdet olivat toistuva elementti Warholin lisäksi myös esimerkiksi Peter Blaken teoksissa. Pop-taiteilijoiden yhteistyö musiikintekijöiden kanssa kyseenalaisti korkean ja populaarin taiteen kategorioita, mutta samanaikaisesti perustui aikakauden tähtikulttuuriin. 1960-luvun aikana englantilaisista ja amerikkalaisista rock-muusikoista oli tullut Marilyn Monroen ja James Deanin

¹³²Alloway 1974, 31–32.

¹³³Esimerkiksi The Beatlesin kohdalla pop-musiikista alettiin puhua taiteena. Holm-Hudson 2002, 7–8. William Mann kirjoitti vuonna 1963 artikkelin The Beatlesin musiikista arvostetun *The Times* -lehteen. Kyseessä oli ensimmäinen pop-musiikkiarvio, joka julkaistiin lehden kulttuurisivuilla. Janne Mäkelän mukaan ”Mann kytki kirjoituskielensä kautta Beatlesin eurooppalaiseen taidemusiikin perinteeseen tai ainakin pyrki tarkastelemaan yhtyettä siitä näkökulmasta.” Mäkelä 2011, 72–73.

¹³⁴Frith & Horne 1987, 104–105. Pete Townshendin mukaan yhtyeen tapa hajottaa soittimensa esiintymisten päätteeksi oli idea, jonka hän sai Gustav Metzgerin autodestruktiivisesta taiteesta. Frith & Horne 1987, 100. Tekemisen liittäminen taiteen avantgardeen kertonee kuitenkin enemmän taidekoulutustaustaisesta Townshendistä itsestään ja hänen kulttuurisista pyrkimyksistään kuin itse tuhoamisaktista. The Who myös liitti tekemisensä pop-taiteeseen pukeutumalla julkisuudessa tähtäin- ja lippukuosisiin, kuvataiteilija Jasper Johnsin teoksiin viittaaviin, vaatteisiin ja nimeämällä vuonna 1965 ilmestyneen *Anyway, Anyhow, Anywhere* -singlensä pop-taide-singleksi. Crow 2014, 278–279.

¹³⁵Simon Frithin mukaan Warhol ei koskaan pitänyt erityisen tärkeänä korkean ja matalan kulttuurin välisen rajan häivyttämistä, vaan oli keskittynyt kaiken taiteen ja kaupallisen maailman väliseen vuorovaikutukseen. Frith & Horne 1987, 108.

¹³⁶Frith & Horne 1987, 110.

kaltaisia populaarikulttuurin ikoneja ja taidenäyttelyiden avajaisista seurapiiritapahtumia, joissa nähtiin musiikintekijöitä siinä missä kuvataiteilijoitakin.¹³⁷

3.3. Rock and rollin toinen tuleminen

Myös populaarimusiikin piirissä 1960-luku tarkoitti voimakasta murrosvaihetta. Vielä vuosikymmenen alussa rock and rollin tulevaisuus näytti lohduttomalta. Buddy Holly oli kuollut lento-onnettomuudessa, lantioliikkeillään maailmaa kohahduttanut Elvis Presley vetäytynyt musiikin tekemisestä keuhkojen elokuvien äärelle. Jerry Lee Lewisin puolestaan paistatteli skandaalin keskipisteessä vietyään vihille vain 13-vuotiaan serkkunsa.¹³⁸ Rock and roll oli saanut alkunsa 1950-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa, mutta sen elvyttämiseen ja uudelle vuosikymmenelle päivittämiseen tarvittiin joukko nuoria englantilaisyhtyeitä, joiden johdolla se sai pian osakseen koko maailman huomion.¹³⁹

Englantilaisyhtyeet¹⁴⁰ kuten The Beatles ja The Rolling Stones edustivat alunperin Yhdysvaltoihin kohdistunutta niin sanottua britti-invaasiota¹⁴¹, jonka myötä kitaravetoisesta rockmusiikista tuli maailmanlaajuinen nuorisokulttuuri-ilmiö ja sitä soittavista pitkätukkaisista englantilaisnuorukaisista uuden aikakauden palvomia tähtiä. Konserteissaan yhtyeet herättivät yleisössään ennenkuulumattoman voimakkaista tunnereaktioita. Kuvamateriaali esimerkiksi The Beatlesin konserteista ja kaduilla sankareitaan jahdanneista fanijoukoista osoittavat yhtyeen suosion äärimmäisyyden.¹⁴² Osittain turhautuneina juuri konserttien kaoottiseen luonteeseen, yhtye päätti lopettaa konserttikiertueiden tekemisen vuonna 1966 ja keskittyä vain levyttämiseen.¹⁴³

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina ääniteteollisuus oli ottanut Yhdysvalloissa merkittäviä teknologisia kehitysaskelia ja CBS-levy-yhtiön vuonna 1948 markkinoille tuomalle,

137”The 'Swinging London' scene, even more clearly than the underground movement marked a social commingling of high and low pop worlds. Gallery openings became, for a while, mass media events, celebrity gatherings (where John met Yoko).” Frith & Horne 1987, 106.

138Ks. esim. Stuessy 1990, 34–40, 63–69.

139The Rolling Stonesia kiiteltiin rockmusiikin palauttamisesta lähemmäksi sen 1950-lukulaisia juuria. Ks. Frith & Goodwin 1990, 45–46. Rockmusiikin piirissä suosittu kuvitteellisen alkuperäisyyden sekä tarkemmin määrittelemättömän aitouden glorifioiminen muistuttaa 1900-luvun kuvataiteen avantgardistien vastaavista ihanteista. Ks. Bourdieu 1998, 62–64.

140Aikakaudelle leimallista oli muutos solisti ja säestäjät -asetelmasta yhtye-asetelmaan, jossa kaikki lavalla esiintyvät henkilöt ovat tasapuolisen huomion kohteena. Gronow & Saunio 1990, 386–387; Martin 2001, 224–225. Ilmiön voidaan ajatella heijastelevan vastaavia muutoksia kuvataiteen piirissä, jossa kollektiivinen tekijyys yleistyi 1960-luvulla.

141Britti-invaasiosta ks. esim. Mäkelä 2011, 74–88.

142Kuvamateriaalia yhtyeen kiertuevuosista mm. Ron Howardin ohjaamassa vuonna 2016 ilmestyneessä *Eight Days A Week* -elokuvassa.

143The Beatles ei ollut ainoa englantilaisyhtye, joka herätti yleisössään kiihkeitä reaktioita. Vuonna 2012 julkaistu *Crossfire Hurricane* -dokumentti kuvaa The Rolling Stonesin vaiheita läpi 1960- ja 1970-luvun näyttäen, kuinka 1960-luvulla yhtyeen keikat keskeytyivät toistuvasti, usein vain muutaman kappaleen jälkeen, yleisön levottoman käytöksen takia.

alunperin klassisen sekä jazz-musiikin piirissä suosiota nauttineelle kaksitoistatuumaiselle LP-levylle, eli niin sanotulle pitkäsoitolle, oli mahdollista tallentaa musiikkia peräti yli 20 minuuttia per puoli.¹⁴⁴ Uusi formaatti mahdollisti uudenlaisten ideoiden toteuttamisen, jonka seurauksena 1960-luvun loppupuolella rock-yhtyeet alkoivat tehdä kunnianhimoisia albumeja, joiden tekemisessä keskeisenä tavoitteena oli luoda laajempia yhtenäisiä musiikillisia kokonaisuuksia, jotka vangitsevat kuuntelijan huomion yksittäisten kappaleiden sijaan.¹⁴⁵ LP-levy tarjosi fyysiseltä kooltaan kansikuvitukselle aivan uudenlaisen, entistä suuremman alustan, josta tuli keskeinen osa albumikokemusta.

3.3.1. Wagnerilainen kokonaistaideteos

Jo uransa alusta saakka The Beatlesista oli tekijyyden näkökulmasta tehnyt poikkeuksellisen pop-yhtyeen se, että yhtye sävelsi ja sanoitti itse levyttämänsä kappaleet. Täten levy-yhtiö EMI:n ei tarvinnut The Beatlesin kohdalla turvautua ulkopuolisiin laulunkirjoittajiin, kuten oli tapana toimia nuorien yhtyeiden kohdalla vielä 1960-luvun alussa. Mikä tärkeintä, tämä luova omavaraisuus antoi yhtyeelle uudenlaista riippumattomuutta levy-yhtiöön nähden – bourdieulaisittain ajateltuna sosiaalista pääomaa musiikkiteollisuuden kentällä.¹⁴⁶ Musiikkiteollisuuden edustajat kuuntelivat tarkkaan The Beatlesin mielipiteitä myös siitä yksinkertaisesta syystä, että yhtye oli ollut uransa alusta saakka suunnattoman menestyksekkäs. Kokemus oli osoittanut, että yhtyeen näkemykset albumien musiikillisesta sisällöstä kuin niiden ulkoasustakin olivat kannattavia myös taloudellisesti. Täten kaupallisen menestyksen kautta The Beatlesille avautui mahdollisuus kokonaisvaltaiseen taiteelliseen autonomiaan. Keikkailun lopettamisen jälkeen EMI jopa antoi yhtyeelle täydellisen vapauden käyttää Abbey Roadilla sijainnutta levytysstudiota milloin vain he sitä halusivat.¹⁴⁷

The Beatlesin vuonna 1967 ilmestynyt *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* on tyylipuhdas esimerkki albumikokonaisuus-ajattelusta, jossa yksittäiset kappaleet muodostavat musiikillisesti sekä sanoituksien osalta yhtenäisen kokonaisuuden, jota myös levyn visuaalinen ilme tukee. Levyä pidetään eräänä yhtyeen uran taiteellisista kohokohdista, jossa ääniteteknologiset kokeilut kohtasivat populaarimusiikin piirissä vielä tuolloin ennenkuulumattoman musiikillisen

144Shuker 2012, 351. Howard Beckerin mukaan pysyvä muutos vaatii aina taakseen teknologisen muutoksen sekä tukea teollisuudelta. Becker 2008, 322–332. Myös Pierre Bourdieun mukaan muutos yksittäisellä kentällä on usein riippuvainen ”ulkoisten taisteluiden tilasta”. Bourdieu 1998, 58.

145 ”LPs are more popular with an audience which is prepared to sit and listen for a considerable period...” Frith & Goodwin 1990, 48–49. Albumi-sana viittaa aikaan, jolloin yksittäisiä savikiekkokappaleita myytiin valokuva-albumia muistuttavissa kansioissa. Ks. esim. Evans 2015, 14; Hepworth 2019, xiii–xiv. Albumityypeistä ks. myös Shuker 2012, 8.

146The Beatlesin asemasta musiikkiteollisuudessa ja kuinka levy-yhtiö EMI sekä koko Englannin musiikkivienti oli riippuvainen yhtyeestä ks. esim. Gronow & Saunio 1990, 388; Friedlander 1996, 100–101.

147 Southall 2009, 32.

monimuotoisuuden. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Bandin* soitinvalikoimassa kuullaan muun muassa intialaista sitaria ja sinfoniaorkesteria, joka soittaa paitsi tuottaja George Martinin tekemiä konventionaalisia sovituksia, myös antautuu modernistisesta taidemusiikista muistuttavan atonaalisen kakofonian valtaan levyn päättävässä *A Day in the Life* -kappaleessa.¹⁴⁸ Albumin musiikillisten vaikutteiden kirjo kertoo, kuinka yhtye halusi ylittää kulttuurisia raja-aitoja ja tehdä albumista kokonaisvaltaisen pop-taideteoksen.¹⁴⁹

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Bandia kutsutaan usein rock-musiikin historian ensimmäiseksi teemalevyksi. Teemalevyllä tarkoitetaan kokonaisuutta, jossa kappaleet yhdistyvät toisiinsa musiikillisen tai sanoituksellisen teeman kautta, muodostaen täten korostetun yhtenäisen kokonaisuuden. Teemalevyistä ja ylipäänsä yhtenäisiksi tehdyistä albumikokonaisuuksista tuli 1960- 1970-luvuilla erityisen suosittu muoto rockmusiikissa. Teemalevyjen muodossa pitkäsoitoista tuli eräänlaisia kokonaistaideteoksia, joissa musiikki, sanoitukselliset teemat sekä visuaaliset elementit yhdistyivät. Samaan aikaan musiikintekijät alkoivat omaksua aikaisempaa aktiivisempaa roolia levyjen kansikuvien ideoimisessa.¹⁵⁰

Saksalaissäveltäjä Richard Wagneriin (1813–1883) viittaavan kokonaistaideteos-sanan¹⁵¹ käyttäminen tuntuu osuvalta siinäkin mielessä, että 1960-luvun loppua kohden musiikintekijät alkoivat mieltää tekemisensä luonnetta uudella tavalla. The Beatlesin johdolla rock-muusikot alkoivat pitää tekemisiään taiteena ja halusivat tulla tunnustetuksi taiteilijoina. Musiikintekijät alkoivatkin kutsua itseään taiteilijoiksi eli artisteiksi, josta sittemmin on muodostunut yleinen nimike, jonka ei välttämättä edes mielletä viittaavan taiteilijuuteen.¹⁵²

Roolimallin tekijäidentiteetilleen 1960-luvun musiikintekijät löysivät romantiikan ajan perinteestä. Eric Hobsbawmin mukaan 1960-luvun lopulla ”nuoruuden uutta 'autonomiia' symboloi hahmo, jolla ei tässä laajuudessa ollut luultavasti ollut vertaa sitten 1800-luvun alkupuolen romantiikan kauden: sankari, jonka elämä ja nuoruus päättyivät samalla kertaa. Tämä hahmo, jota ennakoivat 1950-luvulla elokuvatahti James Dean, oli yleinen, ja kenties jopa ideaalityyppinen rockmusiikissa, josta tuli nuoruudelle luonteenomaista kulttuurista ilmaisu. Janis Joplin, Rolling

148Yhtyeen jäsenistä erityisesti Paul McCartney oli kiinnostunut avantgardistisesta taidemusiikista. *A Day in the Life* -kappaleesta ks. Miles 1997, 322–333.

149Gronow & Saunio 1990, 388–390.

150Teemalevy-käsitteestä (engl. concept album) ks. esim. Shuker 2012, 8. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyn kansikuvassa The Beatles esiintyy naamioituneena kuvitteelliseksi yhtyeeksi, johon levyn nimi viittaa. Naamioitumisen ele voidaan tulkita reaktionä käsistä riistäytyneeseen suosioon ja julkiseen huomioon. Samalla kansikuvaa käyttäen yhtye legitimoi itsensä historiallisten merkkihenkilöiden joukkoon.

151Wagnerin gesamtkunstwerk-käsitteellä tarkoitetaan kokonaisuutena yhtenäistä teosta, joka yhdistää useampia taiteen lajeja. Wagner käytti käsitettä erityisesti oopperan yhteydessä. Teemalevyjen kohdalla törmääkin usein wagnerilaisiin oopperarinnastuksiin. Ks. esim. Frith & Goodwin 1990, 49. Ns. rock-oopperoista ks. myös Stuessy 1990, 280–285.

152Hepworth 2019, xvi. 1960-luvun loppupuolella rockmusikot todella tulivat hyväksytyksi osaksi taiteen kenttää. Tämä käy ilmi kuvataiteilijoiden kanssa tehtynä yhteistyönä ja myös siinä kuinka esimerkiksi The Beatlesin yhteydessä alettiin käyttää säännöllisesti taide-sanaa. Holm-Hudson 2002, 7–8.

Stonesin Brian Jones, Doorsin Jim Morrison, Jimi Hendrix ja monet muut rockkansan palvomat hahmot elivät tavalla, joka ei voinut olla johtamatta ennenaikaiseen kuolemaan. Näistä kuolemista teki symbolisia nimenomaan se, että nuoruus, jota he edustivat, oli määritelmänsä mukaan väliaikaista.”¹⁵³

3.3.2. Taidekoulun tarjoamat esikuvat

Huomattavan monet 1960-luvulla rockmusiikin parissa menestyksekkäästi uraa tehneistä englantilaismuusikoista opiskelivat 1950- ja 1960-luvuilla taidekouluissa. Esimerkiksi John Lennonilla (1940–1980), Keith Richardsilla (1943–), Eric Claptonilla (1945–), Pete Townshendilla (1945–), Jimmy Pagella (1944–) ja Syd Barretilla (1946–2006) oli takana taidekouluopintoja. Taidekouluympäristö takasi opiskelijoille rauhan etsiä omaa ääntään ja oppia asioita kokeilun ja erehdyksien kautta ilman suuria paineita menestyä ammatillisesti. Toisen maailmansodan jälkeisessä Englannissa taidekoulut olivat paikka, jonne usein päätyivätkin nuoret, jotka eivät sopeutuneet muihin kouluihin.¹⁵⁴ Musiikintekijä ja kuvataiteilija Brian Eno (1948–) muistelee aikaansa taidekoulussa Christopher Scoatesin erinomaisessa vuonna 2013 ilmestyneessä *Brian Eno – Visual Music* -kirjassa. Enon mukaan taidekoulut olivat paikkoja, joissa henkilö saattoi rauhassa tutkia luovuuttaan sen sijaan, että hänen olisi pitänyt kiirehtiä ammattiin.¹⁵⁵ Juuri opiskelijoille sallittu vapaus on teema, jota myös Simon Frith painottaa englantilaismuusikoiden taidekoulutaustaan keskittyvässä *Art into Pop* -kirjassaan. Frithin mukaan yksi osa taidekoulujen merkityksellisyyttä oli se, että ne olivat miljö, jossa nuoret saattoivat yhdessä unelmoida, millaista olisi olla taiteilija.¹⁵⁶ Huomionarvoista englantilaisessa taidekoulumiljöössä oli myös se, että muuten hyvin luokkatietoisessa yhteiskunnassa taidekoulu oli täysin luokkavapaa ympäristö, jossa yhteiskunnalliset etuoikeudet eivät pätenneet.¹⁵⁷

Taidekoulu oli myös sosiaalinen ympäristö, jossa oli mahdollista tutustua samanhenkisiin ja -ikäisiin henkilöihin, jotka tulisivat seuraavina vuosina työskentelemään taidemaailmassa.¹⁵⁸ Taidekoulussa solmittuja tuttavuuksia hyödynnettiin kun musiikintekijät myöhemmin etsivät

¹⁵³Hobwbawm 2001, 409–410.

¹⁵⁴Frith & Horne 1987, 27–28.

¹⁵⁵Scoates 2013, 39. Oli sitten kyse generatiivisesta musiikista tai loputtomiin uusiutuvista digitaalisista valomaalauksista, Enolle ominaista on usein ollut tekijän häivyttäminen taiteen tekoprosessista. Enoa inspiroivat muun muassa säveltäjät kuten John Cage ja La Monte Young, sekä Velvet Undergroundissa soittanut, Youngin vanha oppilas John Cale. ”Eno's object was to eliminate himself from his work, to minimize his 'degree of participation' to cleanse his art of the idea of the individual artist.” Frith & Horne 1987, 118. Tekemisen intentionaalisuudesta luopuminen oli ollut keskeinen ajatus myös John Cagen tekemisissä, ks. Martin 2002, 30, 35.

¹⁵⁶Frith & Horne 1987, 27–28, 22.

¹⁵⁷Frith & Horne 1987, 28–29.

¹⁵⁸Frith & Horne 1987, 84–85.

osaavia tekijöitä levyjensä kansikuville.¹⁵⁹

Simon Frithin mukaan juuri englantilaismuusikoiden taidekoulutusta selittää huomattavan osan niistä uusista ideoista, jotka 1960-luvun lopulla muokkasivat rockmuusikoiden asenteita sekä toimintamalleja.¹⁶⁰ Frithin mukaan taidekoulutusta ei kuitenkaan yksin selitä kaikkia 1960-luvulla tapahtuneita muutoksia englantilaislähtöisessä rock-musiikissa, eikä Frith väitä että kaikki merkittävät englantilaiset rockmuusikot olivat taidekoulujen kasvatteja. Frithin mukaan kuitenkin ne musiikintekijät, jotka tulivat taidekouluista, toivat mukanaan musiikkimaailmaan asenteita ja ideoita, joita sinne ei muuten olisi tullut.¹⁶¹ Myös rockmusiikin piirissä 1960-luvun lopulla vaikuttanutta romantiikan ajan ihanteita mukailevaa minäkuvaa Frith selittää juuri taidekoulutustalla. Romantiikan ajan ihanteet olivat osa koulutuksen rakennetta englantilaisissa taidekouluissa. Opettajina englantilaisissa taidekouluissa toimivat lukuisat niissä aikaisemmin opiskelleet taiteilijat ja vaikka 1960-luvulla englantilaisten taidekoulujen tutkintorakenteet muuttuivat opiskelijan vapautta korostavasta kurinalaisempaan opiskeluun ja taidehistorian painottamiseen, vapaamielisyys eli voimakkaasti opetuksessa. Lisäksi opintojen painopisteen siirtyminen taiteen tekemisestä taidehistorian opiskelemiseen vaikutti siihen, että oppilaat oppivat tuntemaan entistä paremmin romantiikan ajan sankaritarinoita ja autonomiaa ihannoivien 1900-luvun avantgardistien ajattelumaailmaa. Tieto menneisyydestä täten piti osaltaan yllä romantiikan ajan ihanteita.¹⁶²

3.3.3. Reaktio massakulttuurikritiikkiin

Kulttuurintutkija Tarja Rautiainen-Keskustalon mukaan populaarimusiikki alkoi 1960-luvun lopulla pyrkiä eroon negatiivisesta maineesta, jonka mannereurooppalainen massakulttuurikritiikki oli sille langettanut.¹⁶³ Massakulttuurikritiikillä Rautiainen-Keskustalo viittaa 1930-luvulla saksalaisen kulttuurintutkimuksen piirissä esiintyneeseen yhteiskuntakriittiseen ajattelumalliin, jonka keskeisinä edustajina pidetään niin sanottua Frankfurtin koulukuntaa. Marxilaisesti sävyttyneen kritiikin taustalla vaikutti ajatus siitä, että mekaanisesti monistettu, massoille ohjattu populaarikulttuuri oli osa välineistöä, jolla kapitalismi pyrki passivoimaan ihmiset. Massakulttuurin kritisointiin perustuvan standardiratkaisuihin, joiden tarkoituksena oli ensisijaisesti palvella liiketalouden intressejä.¹⁶⁴ Theodor W. Adornolle (1903–1969) erityisesti amerikkalaisperäinen viihde kuten

¹⁵⁹Esimerkiksi Pink Floyd syntyi koulukaveruuden ympärille. Yhtyeelle kansikuvia suunnitellut Storm Thorgerson oli yhtyeen jäsenten vanhoja koulukavereita. Ks. esim. Mason 2004, 24; Schaffner 2006, 205–206.

¹⁶⁰Frith & Horne 1987, 73.

¹⁶¹Frith & Horne 1987, 87–88.

¹⁶²Frith & Horne 1987, 40–42.

¹⁶³Rautiainen 2001, 40.

¹⁶⁴Frith & Goodwin 1990, 305.

elokuva sekä jazz-musiikki, edustivat massakulttuuria.¹⁶⁵ Adornon mielestä amerikkalaislähtöinen populaarimusiikki, joka 1930 ja 1940 -luvulla tarkoitti jazzia ja 1960-luvulla rockmusiikkia, oli kulttuurisesti vähempiarvoista kuin esimerkiksi eurooppalainen taidemusiikki. Adornolle taiteessa arvokkainta oli sen tapa asettua taloudellista hyötyajattelua vastaan ja luoda sinänsä tarpeettomia mielikuvituksen tuotteita.¹⁶⁶

Adornon ja kumppanien ajatuksia on kritisoitu muun muassa siitä, että he arvostelivat ilmiöitä, joista heillä itsellään ei ollut ensikäden kokemuksia. Vuonna 1983 ilmestyneessä *Sound Effects* -kirjassa Simon Frith kirjoittaa, kuinka Adorno 1960-luvulla kritisoi populaarikulttuuria ajatuksin, jotka olivat jo vanhentuneet. Frankfurtin koulukuntaan lukeutuneet yhteiskuntakriitikot eivät tunteneet kritiikkinsä kohdetta ja tässä mielessä he Frithin mukaan edustivat tyypillistä 1930-luvun eurooppalaista älymystöä, joka kyllä kirjoitti jazz-musiikista kriittiseen sävyyn, mutta ei ollut koskaan ollut lähelläkään jazz-klubia.¹⁶⁷

Massakulttuurikritiikin taustalla voi nähdä jälleen kerran toistuvan 1800-lukulaisen asetelman, jossa vastakkain asettuivat ajatus puhtaasta taiteesta sekä turmeltuneena pidetty kaupallinen taide. Vuonna 1944 ilmestyneessä *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita* -kirjassa Adorno asettaa vastakkain edistyksellisenä pitämänsä taiteen sekä kulttuuriteollisuuden. Adornon mukaan ”suuret taideteokset” kieltäytyvät toistamasta yhdenmukaista tyyliä kun taas ”mitätön taide” tavoittelee samankaltaisuutta muiden kanssa. Viihdeteollisuus liitetään myös toistuvasti teollisen maailman tapaan hyväksikäyttää ihmisiä ja turruttaa heidän työn uuvuttamat mielensä. Adornon mukaan ”myöhäiskapitalismissa viihde on työn jatketta. Sitä etsivä haluaa paeta mekanisoitua työrupeamaa kyetäkseen kestävänsä sen taas huomenna.” Kulttuuriteollisuuden synnyttämä ja promotoiva massaviihde on väline, jonka avulla paeta. Tämä pako ei ole pakoa ”huonosta todellisuudesta, vaan vastarinnan ajatuksesta, jonka huono todellisuus on jättänyt jäljelle.”¹⁶⁸

On sinänsä paradoksaalista, että pyrkiessään eroon massakulttuurikritiikin sille sysäämästä roolista, 1960- ja 1970-luvulla toimineet musiikintekijät päätyivät itse toistamaan samanlaista kaksijakoa, jossa toisistaan erotettiin puhdas ja ylevä rock sekä saastunut ja kaupallinen pop. Tarja

165Adornon ja Horkheimerin *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita* -kirjassa kokonainen luku kulttuuriteollisuudesta. Adorno & Horkheimer 2008, 162–221. Summauksia Adornon ja kumppaneiden massakulttuurikritiikistä ks. esim. Gronow, Heikkilä, Kahma, Purhonen, Rahkonen, Toikka 2014, 120–121; Mäkelä 2011, 68–70; Frith 1983, 43–44; Frith & Goodwin 1990, 301–314; Shuker 2012, 210–211.

166Ks. Adornon kirjoittama populaarimusiikin kritiikki kokonaisuudessaan, Frith & Goodwin 1990, 301–314.

167Frith 1983, 44. On syytä muistaa, että Adornon kritisoima 1920- ja 1930-lukujen jazz oli aikansa viihde- ja tanssimusiikkia. 1940-luvulla New Yorkissa syntyneen bebop-tyylin myötä jazz kadotti tanssittavuutensa ja saavutti taidemusiikki-statusen. Täten Adornon kritiikin kohdistuminen juuri jazz-musiikkia kohtaan voi tuntua eri aikakaudesta tarkasteltuna erikoiselta, mutta selittyy tyylihistorialla. Adornoa onkin kritisoitu siitä, että hän palasi jazz-musiikkiin alunperin kohdistaneen kritiikkinsä kanssa pop-musiikin kimppuun 30 vuotta myöhemmin ymmärtämättä, ettei se sellaisenaan sovellu toiseen aikaan ja musiikkityyliin. Ks. Mäkelä 2011, 68–70.

168Adorno & Horkheimer 2008, 171–172, 182, 192.

Rautainen-Keskustalon mukaan, vaikka englantilaismuusikoiden alkuperäinen, luonteeltaan idealistinen pyrkimys oli synnyttää musiikkia, joka ei välittäisi kulttuurisista rajoista ja hierarkioista, prosessi ei kuitenkaan lopulta toteutunut tällaisena. ”[P]opulaarimusiikin piiriin syntyi korkeakulttuurin kaanon, jonka perusteella artisteja ja tyylejä ryhdyttiin luokittelemaan ”kaupalliseen popiin” ja ”edistykselliseen rockiin””.¹⁶⁹

3.3.4. Työväenluokan sankareita, taiteilijoita vai liikemiehiä – idealismin kuolema

1970-luvun puoliväliin mennessä musiikkiteollisuudesta oli kasvanut valtavan suuri viihdeteollisuuden haara. Vuosina 1955–1975 englantilainen ääniteteollisuus kolminkertaisti vuosituloksensa ja Yhdysvalloissa populaarimusiikista tuli 1970-luvulla jopa elokuva- ja urheilumaailmaa tuottoisampi viihdeteollisuuden haara.¹⁷⁰ Jos 1960-luvun lopulla musiikintekijät alkoivat kiinnostua kokonaisvaltaisemmin levyjen tuotantoprosessista, johti se 1970-luvulla siihen, että menestyksekkäät musiikintekijät alkoivat perustaa omia levy-yhtiöitään, joiden avulla he pääsivät nauttimaan menestyksestään myös taloudellisesti. Tutkielman kannalta huomionarvoista onkin, kuinka useat 1960-luvun lopun ja 1970-luvun rajoja rikkovista kansikuvista julkaistiin musiikintekijöiden omien levy-yhtiöiden kautta. Esimerkiksi John Lennonin ja Yoko Onon marraskuussa 1968 julkaistu yhteislevy *Unfinished Music No.1: Two Virgins*, jonka kansikuvassa (kuvaliite 12) pariskunta oltiin kuvattuna alasti, olisi varmasti jäänyt neuvottelupöydälle, mikäli julkaisijana ei olisi toiminut The Beatlesin omistama Apple Records -levy-yhtiö.¹⁷¹ Musiikintekijöille oma levy-yhtiö oli tapa saavuttaa täydellinen taiteellinen kontrolli. Tunnetuimpia esimerkkejä menestyksekkäiden rock-yhtyeiden omista levy-yhtiöistä lienevät The Beatlesin vuonna 1968 perustama Apple Records ja sen alamerkinä toiminut, avantgardistisiin julkaisuihin keskittynyt Zapple¹⁷², The Rolling Stonesin oma vuonna 1970 perustettu Rolling Stones Records sekä Led Zeppelinin perustama, vuosina 1974–1983 toiminut Swan Song Records.

Voidaankin todeta, että 1960-luvun lopun idealistiselle nuorisokulttuurille äänensä antanut rockmusiikki ja sen omakseen ottanut toisen maailmansodan jälkeen syntynyt sukupolvi aikuistuivat 1970-luvulla. Aikaisemmin uudistusmielisistä tekijöistä oli tullut asemansa

vakiinnuttaneita menestyjiä ja oli vain ajan kysymys ennen kuin uusi sukupolvi tulisi haastamaan

¹⁶⁹Rautiainen 2001, 41. (Rautiainen viittaa Kari Kallioniemen vuonna 1990 ilmestyneeseen *Dandy, soul-mies ja rock-sankari* -kirjaan, s.59–64.) *Unohtumattomat äänet* -kirjassa Harri Kalha kirjoittaa, kuinka pop-musiikista tuli myös jazz-musiikille sen tarvitsema ”toinen”, jota vastaan se asettui ja johon vertautumalla määritteli itseään. Kalha 2018, 35. Progressiivisesta rockista ks. esim. Shuker 2012, 266–268; Holm-Hudson 2002, 3.

¹⁷⁰Frith 1983, 4–5. Musiikkiteollisuus Euroopassa ja Yhdysvalloissa jatkoi kasvuaan vuoteen 1978 saakka. Vuonna 1979 musiikkiteollisuuden vuosittainen tulos oli ensimmäistä kertaa sitten 1960-luvun alun edellistä vuotta pienempi. Ks. esim. Gronow & Saunio 1990 349–350.

¹⁷¹EMI kieltäytyi jakelemasta levyä ellei sitä myydä erillisessä ruskeassa kuoressa. Norman 2016, 352–353.

¹⁷²Ks. Barry Milesin vuonna 2015 julkaistu *The Zapple Diaries* sekä Miles 1997, 472–480.

heidät. Juuri tähän aikuistumiseen tarttuivat punkmuusikot pilkatessaan menestyksen kesyttämiä 1960-luvulla aloittaneita rockmuusikoita. Uuden sukupolven silmissä rockmusiikki oli kadottanut elinvoimansa vuoteen 1977¹⁷³ mennessä ja sen tekijät muuttuneet stadionkiertueillaan miljoonia kääriviksi, kartanoita asuttaviksi liikemiehiksi.¹⁷⁴

Nuoret punkmuusikot olivat oikeassa siinä, että rockmusiikki oli 1970-luvulla tullut hyvin kauas sen työväenluokkaisista juuristaan. Se, mitä he eivät kuitenkaan ymmärtäneet oli se, kuinka he itse toistivat vastaavanlaista sukupolvien välistä valtataistelua, jonka hyökkäyksen kohteet olivat itse käyneet läpi vuosikymmentä aikaisemmin. Monet punkmuusikoista olivat samojen taidekoulujen kasvatteja kuin reliikeiksi haukkumansa edeltäjät. Toisaalta tämän voidaan myös tulkita olleen yksi niistä syistä, miksi heitä halveksittiin – koska he tulivat samoista idealistista lähtökohdista, mutta olivat sittemmin myyneet periaatteensa. Joka tapauksessa 1970-luvun lopun tapahtumat osoittavat, kuinka bourdieulainen sosiaaliseen valtataisteluun perustuva evoluutio toistui jälleen kerran rockmusiikin kentällä.¹⁷⁵

173Vuotta 1977 pidetään punkmusiikin kannalta tärkeänä vuonna, koska tuolloin esikoislevynsä julkaisivat yhtyeet kuten The Clash ja Sex Pistols. Ks. esim. Jukka Junttilan vuonna 2017 ilmestynyt *1977 – Punkvallankumous*.

174Friedlander 1996, 251–252. Tarinan mukaan Sex Pistols -yhtyeen laulaja John Lydonilla oli päällään Pink Floyd t-paita, johon hän oli lisännyt sanat: I hate (minä vihaan, tekijän suom.), kun yhtyeen muut jäsenet ja manageri Malcolm McLaren tapasivat hänet ensimmäistä kertaa.

175Punkin 1960-lukulaisista juurista ks. Frith 1983, 159. Punkista avantgardena ks. Sederholm 1994, 226–231.

4. TEKIJYYS KUUDESSA KANSIKUVASSA

Seuraavassa luvussa pyrin selvittämään kriittisen ja kontekstualisoivan kuva-analyysin sekä kirjalliseen ja kuvalliseen lähteaineistoon perustuvan pohdinnan avulla, mitä valikoimieni kansikuvien sekä niiden nimettömyyden voidaan tulkita merkitsevän tekijyyden näkökulmasta. Pohdin, millaista tekijyyttä valikoimani kuusi kansikuvaa edustavat ja pyrkivät edistämään sekä lisäksi, millaista vuoropuhelua ne käyvät taidehistorialliseen kontekstiin sijoitettuna.

Analysoitavaksi olen valikoinut yhteensä kuusi kansikuvaa: The Beatlesin vuonna 1969 ilmestyneen *Abbey Road* -levyn kansikuvan, The Rolling Stones -yhtyeen vuonna 1974 ilmestyneen *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvan, Bob Dylanin vuonna 1970 ilmestyneen *Self Portrait* -levyn kansikuvan, Velvet Underground -yhtyeen vuonna 1967 ilmestyneen *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvan, Pink Floydin vuonna 1973 ilmestyneen *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuvan sekä Led Zeppelinin vuonna 1971 ilmestyneen neljännen levyn kansikuvan.

Ensimmäinen huomio, jonka olen tehnyt perehtyessäni laajemmin 1960- ja 1970-luvuilla julkaistujen rocklevyjen nimettömiin kansikuviiin, on niiden jakautuminen eri kuvatyyppeihin. Käytän tätä havaintoa, jota voitaneen pitää tutkielmani ensimmäisenä varsinaisena tutkimustuloksena, apuvälineenä seuraavan lukukokonaisuuden jäsentämisessä. Kunkin kansikuvatyypin taustalla voidaan ajatella vaikuttavan erilaiset tekijyyteen liittyvät motiivit.

Ensimmäinen havaitsemistani kuvatyypeistä on muotokuvat. Useimmiten kyseiset kansikuvat ovat musiikintekijöiltä, joista on tullut urallaan ulkonäöltään tunnistettavia, valtakulttuurin tai tietyn alakulttuurin palvomia tähtiä. Runsaan julkisuuden kautta kyseiset tekijät ovat yleisön mielikuvissa muuttuneet kuviksi. Kyseisten kansikuvien voidaan nähdä jatkavan kuvallista perinnettä, johon levynkansien kuvitus oli vakiintunut populaarimusiikin piirissä 1950-luvulla sekä 1960-luvun alkupuolella. Vaikka toteutukseltaan ja usein myös tunnelmaltaan muotokuvaan perustuvat nimettömät kansikuvat poikkeavatkin 1950 ja 1960 -luvulla kansissa nähdystä ilottelusta (kuvaliite 3), ovat ne perusmuodoltaan sekä funktioltaan samanlaisia. Muotokuvien avulla kansikuva esittelee yleisölle levyllä esiintyvät henkilöt ja monumentin tavoin pyrkii ikuistamaan heidän kuvansa.¹⁷⁶ Muotokuvaan perustuvan kansikuvan kohdalla voidaan ajatella, että kuva tunnistettavasta henkilöstä korvaa nimen.¹⁷⁷

Toinen ilmeinen kuvatyyppi on kansikuvat, jotka itsessään ovat taideteoksia – esimerkiksi maalauksia, grafiikkaa, kollaaseja tai valokuvia. Tällaisten kansikuvien kohdalla syntyy vaikutelma,

¹⁷⁶Grønstad & Vågnes 2010, 160.

¹⁷⁷Tällaisia ovat esim. The Beatlesin vuonna 1969 ilmestyneen *Abbey Road* -levyn, Bob Dylanin vuosina 1966–1970 ilmestyneiden *Blonde on Blonde*, *Nashville Skyline*, *Self Portrait* ja *New Morning* -levyjen sekä useiden The Rolling Stones -levyjen kansikuvat.

että kyseinen kuva on mahdollisesti ollut olemassa jo ennen levyn tekoprosessia ja se on valikoitu kansikuvaksi taiteilijan jo olemassa olevasta tuotannosta. Tästä syystä siinä ei myöskään lue levyllä esiintyvän tekijän tai teoksen nimeä. Kansikuvana toimiva taideteos voi olla myös varta vasten tilaustyönä tehty kuva. Joka tapauksessa kuvatyypin äärellä syntyy vaikutelma, että se on itsenäinen taideteos. Esimerkkejä taideteoksesta kansikuvana ovat esimerkiksi Andy Warholin banaani-aiheinen teos vuonna 1967 ilmestyneen *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvana (kuvaliite 13), Émile Théodore Frandsenin maalaus Eric Claptonin johtaman Derek and the Dominos -yhtyeen vuonna 1970 ilmestyneen *Layla and Other Assorted Love Songs* -levyn kansikuvana (kuvaliite 14) sekä Bob Caton suunnittelema ja toteuttama Moby Grape -yhtyeen surrealistinen, vuonna 1968 ilmestyneen *Wow*-levyn kansikuva (kuva 9).

Analyysilukujen yhteydessä käy myös ilmi, etteivät hahmottelemani kuvatyypit ole ehdottomia, vaan usein toisiinsa limittyviä. Esimerkiksi muotokuvan ja taideteoksen välimaastoon sijoittuvia kansikuvia löytyy kyseiseltä ajanjaksolta runsaasti, Bob Dylanin *Self Portrait* -levyn lisäksi esimerkiksi Joni Mitchellin keväällä 1970 julkaistun *Ladies of the Canyon* -levyn kansikuva (kuvaliite 15), Jimi Hendrixin postuumisti maaliskuussa 1971 julkaistun *Cry of love* -levyn kansikuva (kuvaliite 16) sekä Al Hirschfeldin piirtämä, sarjakuvamainen karikatyyri Aerosmithin joulukuussa 1977 julkaistun *Draw the Line* -levyn kansikuvana (kuvaliite 17).

Kolmas kansikuvatyyppejä on niin sanotut obskuurit¹⁷⁸ kansikuvat. Tällä tarkoitan kansikuvia, jotka toimivat lähes päinvastaisella logiikalla kuin muotokuvat. Obskuurissa kansikuvassa ei nähdä levyllä esiintyvää musiikintekijää. Obskuuri kansi herättää katsojassa hämmennystä, joka on tarkoituksenmukaista. Tällöin nimi on jätetty siitä syystä pois, ettei kansikuvan yksinkertaisesti haluta viestivän sitä yleisölleen. Usein obskuuri kansikuva on itsessään taideteos, esimerkiksi maalaus, kuten King Crimsonin vuonna 1969 julkaistun *In the Court of the Crimson King* -esikoislevyn (kuvaliite 18) kohdalla, jolloin se sivuaa taideteos kansikuvana -kuvatyyppejä. Se, mikä erottaa kuvatyypit toisistaan liittyy itse kansikuvan luonteeseen ja erityisesti siihen, kuinka kansikuva istuu osaksi kokonaisuutta. Jos taideteos kansikuvana -kategoriassa käytetään jo olemassa olevaa itsenäistä kuvaa kuin lainaten, obskuuri kansikuva on usein osa laajempaa kokonaisuutta kuin pelkkä etukansi. Hyviä esimerkkejä obskuureista nimettömistä kansista ovat lukuisat Pink Floydin ja Led Zeppelinin kansikuvat sekä Bob Seidemannin suunnittelema Blind Faith -yhtyeen ainoaksi jääneen levyn kansikuva vuodelta 1969 (kuvaliite 19).

¹⁷⁸”Obskuuri” on tekijän käännös englannin kielen sanasta ”obscure”: epäselvä, omituinen, vaikeaselkoinen.

4.1. *Abbey Road* – näyttämöltä poistuva tekijyys

The Beatles tuntuu luontevalta paikalta, josta aloittaa tutkielman varsinainen analyysiosuus. Paitsi että yhtyeen 1960-luvulla tekemien levyjen kansikuvia voidaan pitää kansikuvien muotokieltä monin tavoin uusineina suunnannäyttäjinä, lähes kaikki yhtyeen studioalbumien kansikuvat istuvat täydellisesti muotokuvien kategoriaan.¹⁷⁹ Jos laittaa rinnakkain yhtyeen vuonna 1963 ilmestyneen *Please Please Me* -esikoislevyn ja oikeastaan minkä tahansa muun yhtyeen pitkäsoitoista, käy myös konkreettisesti ilmi se muutos, jonka levyjen kansikuvat kävivät läpi populaarimusiikin piirissä 1960-luvulla.¹⁸⁰ *Please Please Me* -levyn kansikuva toistaa 1950-luvulla vakiintunutta standardia olemalla valokuva siististi pukeutuneesta, hymyilevästä yhtyeestä, jonka ympärillä mainostetaan värikkäin kirjaimin levyn sisältöä. Sen sijaan musiikkiteollisuuden luonnetta otsikolla kommentoivan, vuonna 1964 ilmestyneen *Beatles for sale* -albumin kansikuvassa (kuvaliite 20) tekstin rooli on kutistunut jo lähes näkymättömiin, yhtyeen imago muuttunut ja esikoislevyn kepeä tunnelma tiessään. Vastaavanlainen kontrasti muodostuu yhtyeen viimeisen yhteisen äänityssession tuloksena syntyneen, syyskuussa 1969 julkaistun *Abbey Road* -levyn sekä esikoislevyn välille.¹⁸¹

Abbey Road -levyn kansikuva (kuvaliite 21) on valokuva, jossa on kuvattuna neljä mieshenkilöä ylittämässä suojatietä, joka valkoisilla raidoillaan hallitsee kuvan alinta neljännestä. Sivuprofiilista kuvattujen hahmojen takana näkyy kaukaisuuteen jatkuva tie, vihertäviä puita, talojen rappuja sekä kaistale sinistä taivasta. Tien molemmin puolin on parkkeerattuna autoja, joista lähimpänä valkoinen kuplavalokkari vasemmalla puolen tietä. Oikeanpuoleisella jalkakäytävällä, parkkeeratun poliisiauton vieressä, ruskeaan puvuntakkiin pukeutunut silmälasipäinen mies on seisahtunut seuraamaan kuvanottotilannetta. Myös vastakkaisella puolella tietä hieman kauempana kolme henkilöä on pysähtynyt mahdollisesti seuraamaan suojatietä ylittävää nelikkoa. Kuvassa näkyvien parkkeerattujen sekä liikkeessä olevien autojen kulkusuunnasta voi päätellä, että kuva on otettu Englannissa.

Vaikka kyseessä on The Beatlesin levytysuran ainoa kansikuva, jossa ei lue yhtyeen tai albumin nimeä, ei ole suinkaan epäselvää ketkä kansikuvassa esiintyvät. Myöhemminä vuosikymmeninä *Abbey Road* -levyn kansikuvasta on tullut osa populaarimusiikin kuvastoa ja yhtyeen tarinaa, mutta jo kuvanottohetkellä siinä esiintyvät henkilöt ovat kaikkea muuta kuin

¹⁷⁹Osborne 2012, 169–172. Osborne viittaa de Villeen, jonka mukaan The Beatles-levyjen kansikuviin on myöhemminä aikoina viitattu enemmän kuin kenenkään toisen yhtyeen tai artistin kansikuviin. *Abbey Road* -levyn kansikuvasta oman versionsa on tehnyt muun muassa amerikkalaisyhtye The Red Hot Chili Peppers vuonna 1988. Ks. kuvaliite 22.

¹⁸⁰Osittain juuri tästä syystä olen vuonna 2017 valmistuneessa kandin työssäni keskittynyt yhtyeen vuosina 1963–1968 julkaistujen levyjen kansikuviin.

¹⁸¹Richard Osbornen mukaan levyjen kansikuvissa 1960-luvulla teksti tuli korvatuksi kuvilla musiikintekijöistä, jotka alkoivat vääristyä ja lopulta katosivat nekin kokonaan. Osborne 2012, 171.

anonyymejä. Voimme ajatella, että ihmiset ovat pysähtyneet vain uteliaisuuttaan seuraamaan tilannetta, jossa valokuvaaja seisoo keskellä autotietä, mutta todennäköisempää on, että he ovat tunnistaneeet suoja-tietä ylittävät pop-tähdet ulkonäöltä. Yhtyeen levytysten kansikuvia katsellessa tuleekin mieleen, että juuri tähän, tunnistettavaksi kuvaksi muuttumiseen, yhtye ja sen taustavoimat ovat kansikuvilla pyrkineet.¹⁸² Juuri tämän tunnistettavuuden voimme ajatella myös mahdollistavan kansikuvan nimettömyyden.

Abbey Road -levyn kansikuvan asetelma ja siinä kävelevien henkilöiden tarkka järjestys antavat harkitun ja kontrolloidun vaikutelman. Yhtyeen jäsenten yhdenmukaisissa askeleissa on jotain lähes koomista. Kansikuva muistuttaakin yhtyeen surrealistisista musiikkivideoista ja esimerkiksi englantilaisen Monty Python -komediaryhmän hassuttelusta, vaikka The Ministry of Silly Walks -nimellä tunnettu erikoisia kävelytyylejä esittelevä sketsi televisioitiinkin BBC-kanavalla vasta seuraavana vuonna.¹⁸³ Toisaalta kansikuvan tarkka asetelmallisuus ja sen korostunut syvyysperspektiivin vaikutelma muistuttavat renessanssin ajan maalauksista (kuvaliite 23), joissa vastaavalla tavalla syvyysvaikutelma syntyy etualalla kuvattujen ihmishahmojen ja heidän takanaan yksittäistä pistettä kohti pakenevan maiseman välille.¹⁸⁴ Säännönmukaisessa järjestyksessä toisiaan seuraavat hahmot muistuttavat myös keskiaikaisista maalauksista, joissa plastisesti kuvatut pyhimykset ja kuninkaalle lahjoja tuovat naishahmot seuraavat toisiaan vastaavassa asetelmassa (kuvaliite 24).

Pyhimyskuvien tapaan myös *Abbey Road* -levyn kansikuvassa kuvatuilla henkilöillä on yllään toisistaan poikkeavat asut. Yhtyeen lähes kaikissa aikaisemmissa kansikuvissa sen jäsenet ovat kuvattuna yhdenmukaisissa asuissa. Tähän visuaaliseen yhdenmukaisuuteen tulee selvä poikkeama *Abbey Road* -levyn kansikuvan kohdalla.¹⁸⁵ Oikealla nelikon kulkua johtava partasuinen ja pitkähiuksinen John Lennon on pukeutunut kokonaan valkoiseen pukuun, hänen perässään Ringo Starr (1940–) mustaan pukuun ja valkoiseen kauluspaitaan. Oikealta katsottuna kolmantena kävelee Paul McCartney (1942–) harmaassa puvussa, paljain varpain, savuke oikeassa kädessään. Ryhmän viimeisenä kävelee George Harrison (1943–2001) farkkuihin ja siniseen farkkupaitaan pukeutuneena. Aivan kuin kansikuva pyrkisi asuvalintojen kautta korostamaan, kuinka kyseessä on neljä yksilöä yhtenäisiin univormuihin pukeutuneiden ja yhdenmukaisin kampauksin stailattujen pop-idolien sijaan.

1821960-luvulta 2010-luvulle saakka John Lennonin, Paul McCartneyn, George Harrisonin ja Ringo Starrin kasvot ovat koristaneet mitä erikoisempia myytäviä tuotteita t-paidoista seinäkelloihin ja kahvimukeihin saakka.

183<https://www.dailymotion.com/video/x2hwgqi>.

184Hieman samankaltaisen rinnastuksen tekee Robert J. Belton artikkelissaan. Ks.

<https://responsejournal.net/issue/2016-11/article/album-covers-supplementary-narratives-multimodal-popular-music-analyses>.

185Yhtyeen levytysuran alkuaian kansikuvissa yhtye pukeutui usein yhdenmukaisiin pukuihin ja esimerkiksi *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyn kansikuvassa yhdenmukaisiin joskin keskenään erivärisiin univormuihin.

Ian Macmillan valokuvasi *Abbey Road* -levyn kansikuvan elokuussa 1969 levy-yhtiö EMI:n äänitysstudioiden edustalla pohjois-Lontoossa. Yhtye työskenteli kyseisessä paikassa läpi uransa ja *Abbey Road* -levyn kansikuva on otettu yhtyeen viimeiseksi jääneen levytysession loppuvaiheessa. Idea kansikuvaan tuli Paul McCartneylta kuten useiden yhtyeen aikaisempien levyjen kohdalla.¹⁸⁶ Levyn nimi on studion ohi kulkevan kadun nimi ja täten voimme ajatella, että levyn nimi ohjaa kansikuvan tulkintaa.¹⁸⁷ Vaikka kansikuvassa ei sinänsä ole minkäänlaista kirjoitusta, kadun varteen parkkeeratun valkoisen kuplavalokkaran rekisterikilpeä lukuun ottamatta, levyn nimi on konkreettisesti läsnä kansikuvassa aivan kuten levyllä esiintyvä yhtyeikin. Toisin sanoen *Abbey Road* -levyn kansikuvasta ei varsinaisesti puutu mitään informaation tai merkitysten tasolla, vaikka emme siinä yhtyeen tai albumin nimeä kirjoitetussa muodossa näekään.

Kaikkiaan *Abbey Road* -levyn kansikuva on täynnä yksityiskohtia ja näennäisen arkisuutensa takana täynnä tulkinnalle avointa symboliikkaa. Se, että yhtye kävelee vasemmalta oikealle synnyttää vaikutelman, että se tekstin tavoin etenee ja on matkalla kohti jotain sen sijaan, että olisi palaamassa jostakin. Tieto siitä, että kyseessä on yhtyeen viimeiseksi työksi jäänyt pitkäsoitto saa ajattelemaan, että kansikuvassa yhtyeen jäsenet ovat lähtemässä äänitysstudioilta kukin omille poluilleen, yhtyeen jälkeiseen aikaan. Aivan kuin vain hetkeä aikaisemmin yhtye olisi kumartanut levyn kansikuvaa käsissään pitelevälle yleisölleen ja olisi nyt poistumassa näyttämöltä, jolla se aktiivivuosinaan operoi.

Abbey Road -levyn kansikuvaan liittyvistä tulkinnoista varmasti tunnetuin on uskomus, jonka mukaan se sisältää vihjeitä Paul McCartneyn oletettuun kuolemaan liittyen.¹⁸⁸ The Beatles -jäsenten kuolema oli aihe, jolla lehdistö oli leikitellyt toistuvasti, esimerkiksi pyrkimyksenään saada selville yhtyeen jäsenten kotiosoitteita. *Abbey Road* -levyn kansikuvaa koskeva tarina sai alkunsa kun McCartneyn pysyteltä totuttua pidempään poissa julkisuudesta yhdysvaltalainen opiskelijalehti julkaisi huhupuheisiin perustuvan uutisen, jonka mukaan McCartney oli kuollut auto-onnettomuudessa vuonna 1966 ja yhtyeen jatkuvuuden takia hänet oli korvattu näyttelijällä nimeltä William Campbell. Kuoleman jälkeen McCartneyn yhtyetoverien uskottiin istuttaneen musiikkiin sekä levyjen kansikuviin kuolemasta kertovia vihjeitä lievittääkseen suruaan.¹⁸⁹ Viikkojen kuluessa kansainvälisiin mittasuhteisiin paisunut huhu kuolemasta johti siihen, että amerikkalainen *Life*-aikakauslehti jäljitti McCartneyn ostamalleen Skotlannissa sijainneelle maatilalle ja pyysi häneltä haastattelua todisteeksi siitä, että hän on yhä elossa. Marraskuussa 1969 julkaistun numeron

¹⁸⁶Sounes 2010, 260; Miles 1997, 559.

¹⁸⁷Vuonna 1985 EMI:n studiot nimettiin kyseisen levyn mukaan.

<https://www.beatlesstory.com/blog/2019/01/11/abbey-road-the-studios-that-became-a-legend/>.

¹⁸⁸Aiheesta kattavasti ks. esim. <http://turnmeondeadman.com/paul-is-dead-clues-on-abbey-road/> sekä Norman 1994, 457–458.

¹⁸⁹Norman 2016, 404–405.

kannessa McCartney esiintyi yhdessä vaimonsa ja lastensa kanssa otsikon vahvistaessa ”Paul is still with us” (kuvaliite 25).¹⁹⁰ Kuolemamyytin mukaan *Abbey Road* -levyn kansikuva oli kuva hautajaissaattueesta. Tulkinnassa kiinnitettiin huomiota nelikon pukeutumiseen, jonka uskottiin kuvastavan eri rooleja. Valkoisein pukeutunut John Lennon symboloi pappia, häntä seuraava Ringo Starr mustassa puvussaan hautausurakoitsijaa ja farkkuasussaan Paul McCartneytä seuraava George Harrison haudankaivajaa. McCartneyn paljaat jalat ja muista poikkeava oikeanpuoleinen askel sen sijaan symboloivat hänen kuolemaansa. Kadun varrelle parkkeeratun valkoisen kuplan¹⁹¹ rekisteriotteen LMW 28IF tulkittiin olevan lyhenne sanoista Linda McCartney weeps (suom. Linda McCartney nyyhkyttää, tekijän käännös) ja jälkimmäisen osan viittaavan McCartneyn ikään, jos hän olisi vielä elossa. Myöhemmin urallaan McCartney viittasi kansikuvan oletettuihin vihjeisiin antamalla vuonna 1993 julkaistun konserttitallenteen nimeksi *Paul Is Live*. Levyn kansikuvassa (kuvaliite 26) McCartney kävelyttää koiraansa saman suojatien yli, tällä kertaa kengät jalassa ja askel korostetusti vasemmalla jalalla. Valkoisen kuplan rekisterikilvessä lukee 51 IS, joka viittaa siihen, kuinka McCartney oli kuvaushetkellä 51-vuotias ja elossa.

Kyseinen tapaus on hyvä esimerkki siitä, kuinka suuren huomion kohteeksi kaikki The Beatlesin tekemiset joutuivat 1960-luvulla, ja samalla myös siitä, kuinka vuosikymmenen loppuun mennessä äänilevyjen kansikuvista oli tullut jotain paljon enemmän kuin suojakuori tai mainoskuvitus. Levyjä ostava yleisö otti kansikuvat vakavasti ja halusi löytää niistä syvempiä merkityksiä.¹⁹² McCartneyn oletettu kuolema on tietysti myös luonteva ja jopa huvittavalla tavalla kirjaimellinen linkki barthesilaiseen ajatukseen tekijän kuolemasta – kuinka teoksen vastaanottaja synnyttää tulkintoja ja merkityksiä, jotka ovat tekijän ulottumattomissa.¹⁹³

Mitä nimettömiin kansikuviiin tulee, vuosikymmenen vaihteessa julkaistuista John Lennonin ja Paul McCartneyn soololevyjen kansista ei useinkaan löydy tekijöiden tai teosten nimeä. Joulukuussa 1970 John Lennon ja Yoko Ono julkaisivat samanaikaisesti samannimiset *Plastic Ono*

190McCartneyn mukaan huhut saivat alkunsa, koska hän runsaasti julkisuudessa olleena henkilönä oli viettänyt hiljaiseloa perheensä kanssa. Norman 2016, 405–406; Sounes 2010, 262–263. Sinänsä tapauksen voi ajatella osoittavan, kuinka suuressa määrin McCartney todella oli julkisuuden henkilö. Samalla tapaus saa kysymään, onko pop-tähden julkisuudesta pois jättäytyminen todella kuolemaan verrattavissa oleva ilmiö – antaako julkisuus tähdelle elämän?

191”If” suomeksi ”jos”, tekijän käännös. Saksalaisvalmisteista Volkswagenin ns. kuplavalokkaria kutsutaan englannin kielessä sanalla beetle, joka tarkoittaa koppakuoriaista, mutta jonka voidaan myös ajatella viittaavan kuvassa esiintyvän yhtyeen nimeen, joka alunperin oli The Beatles, suomeksi koppakuoriaiset (tekijän käännös).

192Barry Milesin *Many Years From Now* -elämäkerrassa McCartney puhuu, siitä kuinka hän lapsena tutki levyjen kansia yksityiskohtaisesti ja halusi *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyn myötä tarjota levyjä ostavalle yleisölle vastaavanlaisen kokemuksen. Miles 1997, 339–340.

193Sekä The Beatles -jäsenten soololevyjen, että yhdessä tehtyjen levyjen kansikuvissa voi bourdieulaisittain nähdä halun taistella musiikkiteollisuuden valtarakenteita sekä vakiintuneita kuvallisia konventioita vastaan ja samalla tuoda oma tekijyytensä taiteilijuuden piiriin. Tästä luontevia esimerkkejä ovat kansikuvien kohdalla tapahtuva yhteistyö taiteilijoiden kanssa sekä itsensä kuvallinen rinnastaminen tunnustettujen taiteilijoiden kanssa *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyn kansikuvassa. Olen käsitellyt The Beatlesin taiteilijuutta ja pyrkimystä vapautua kansikuvissaan musiikkiteollisuuden rajoituksista vuonna 2017 valmistuneessa kandintyössäni.

Band -levyt joiden lähes identtisissä nimettömissä kansikuvissa (kuvaliite 27), tekijät ovat valokuvattuna lepäämässä puun alla.¹⁹⁴ Myöskään edeltävänä vuonna julkaistujen The Plastic Ono Band -yhtyeen¹⁹⁵ *Live Peace in Toronto* -konserttitaltioinnin ja *Unfinished Music No 2: Life With The Lions* -levyn kansikuvissa ei niissäkään lue tekijöiden tai teosten nimiä. Jälkimmäisen nimetön kansikuva (kuvaliite 28) on valokuva tekijäpariskunnasta sairaalavuoteella Onon saatua keskenmenon, joka sekin on dokumentoitu levyllä.¹⁹⁶ Kuvaushetki antaa levyn otsikolle surullisen merkityksen. Keskeneneräiseksi jääneen musiikin (”unfinished” suomeksi keskeneneräinen, tekijän käännös) voi ajatella viittaavan kesken jääneeseen raskauteen. Onon ja Lennonin pyrkimyksenä olikin yhdistää levytyksissä Fluxus-ryhmän periaatteiden mukaisesti taide ja eletty elämä kaikessa koruttomuudessaan.¹⁹⁷

Paul McCartneyn huhtikuussa 1970 ilmestyneen *McCartney* sooloesikoisen kansikuva (kuvaliite 29) on Linda McCartneyn (1941–1998) ottama arvoituksellinen valokuva, jossa mustaa taustaa vasten kuvatulla valkoisella tasolla on punaisia marjoja sekä punaista nestettä lautasen pohjalla – oletettavasti marjoista tehtyä mehua. Marjojen ja mehun sekä valkean kaistaleen ja mustan taustan (joka toistuu myös itse lautasessa) välille muodostuu vähäeleinen, mutta kysymyksiä herättävä visuaalinen dynamiikka. Levyn ilmestymisen aikaan kyseinen kansikuva jätettiin huomiotta tai siihen viitattiin lähinnä negatiiviseen sävyyn¹⁹⁸, mikä on yllättävää, koska kyseessä on monin tavoin hyvin ainutlaatuinen kansikuva. Tunnelmaltaan *McCartney*-levyn kansikuva on surrealismista muistuttavalla tavalla epärationaalinen ja unenomainen. Toisaalta kansikuva muistuttaa käsitetaiteesta, jossa on esitetty kysymyksiä liittyen asioiden muotoon ja semanttiseen merkitykseen.¹⁹⁹ Kenties juuri tähän assosiaatioon liittyen John Lennon kritisoi *McCartney*-levyn kansikuvaa, väittämällä että sen idea oli varastettu Yoko Onolta.²⁰⁰ Oli alkuperä missä hyvänsä, McCartneyn soolodebyytin kansikuva istuu kaikessa hämmäntävyysdessään luontevasti obskuurien kansikuvien luokkaan.

194Martin 2002, 17.

195Yhtye antoi nimensä Lennonin ja Onon vuonna 1970 julkaistuille levyille. *Live Peace in Toronto* -levyllä The Plastic Ono Bandiin kuuluivat Onon ja Lennonin ohella kitaristi Eric Clapton, The Beatlesin *Revolver*-levyn kollaasimaisen kansikuvan suunnitellut kuvataiteilija ja muusikko Klaus Voormann sekä muun muassa Lennonin myöhemmillä soololevyillä soittanut rumpali Alan White.

196Miles 2015, 194–195, 199–200. Levyllä kuullaan lapsen sydämenlyöntejä, joita seuraa kahden minuutin hiljainen hetki.

197Ono ja Lennon tapasivat Lontoossa sijainneessa Indica-kirjakaupassa järjestetyssä Onon taidenäyttelyssä nimeltä *Unfinished Works*. Onon ja Lennonin tutustumisesta ks. Miles 1997, 460–464.

198Ks. esim. Sounes 2010, 271; Norman 2016, 428.

199Esim. Joseph Kosuthin teos *Yksi ja kolme tuolia* vuodelta 1965.

https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/.

200Norman 2016, 428.

4.2. *It's Only Rock 'n Roll* – provokatiivisen tekijyyden saapuminen

Jos *Abbey Road* -levyn kansikuvassa näemme yhtyeen tekemässä lähtöä uransa loppumetreilla, on The Rolling Stonesin lokakuussa 1974 ilmestyneen *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvassa (kuvaliite 30) meneillään jonkinlainen luonteeltaan hyvin grandioosi saapuminen. *Abbey Road* -levyn sinänsä arkiseen miljööhön verrattuna *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvan tapahtumapaikka on kaikkea muuta kuin arkinen saati vaatimaton ja synnyttää täten hyvin erilaisen tekijyyttä koskevan mielikuvan. Kahdennentoista pitkäsoittonsa kansikuvassa The Rolling Stones näyttäytyy voimiensa tunnossa ja nauttivan kaikesta saamastaan huomiosta. Poistumisen sijaan yhtye tulee katsojaa kohti kuin teatterin näyttämöllä tanssivat musikaalin tähdet (kuvaliite 31).

It's Only Rock 'n Roll -levyn kansikuva on belgialaisen kuvataiteilija Guy Peellaertin (1934–2008) tekemä maalaus²⁰¹, jossa runsaslukuinen joukko vaaleasävyisiin mekkoihin pukeutuneita naispuolisia henkilöitä on kerääntyneenä porrasaskelmien ympärille. Kukkia käsissään ja hiuksissaan kantavien naisten keskellä, huomion keskipisteenä, laskeutuu punaisella matolla peiteltäjä askelmia viisihenkinen yhtye itsevarmuutta huokuen. Tunnistettavasti kuvattua yhtyettä johtaa laulaja Mick Jagger paljas ylävartalo puvuntakin alta pilkottaen. Jaggeria oikealla puolella seuraa kitaristi Keith Richards, jonka punertava puvun takki on yllä kuin nujakoinnin tai päiväunien jäljiltä. Richardsin takana ruskeansävyisissä puvuissa seuraavat basisti Bill Wyman (1936–) sekä kitaristi Mick Taylor (1949–), Jaggerin vasemmalla puolella, Richardsin kanssa rinnakkain, rumpali Charlie Watts (1941–) mustassa puvussa. Yhtyeen edessä, portaikon juurella, tanssii viisi tyttölästä.

Kansikuvan tunnelmaa hallitsee sen lämpimät kellertävän ja punertavan sävyt, jotka antavat ymmärtää, että taustalla näkyvä usvan verhoama oranssi aurinko on laskemassa ja yö alkamaisillaan. Kansikuvan synnyttämiä assosiaatioita ohjaavat myös siinä kuvatut arkkitehtuuriset elementit sekä naisten yhdenmukainen vaatetus, jotka molemmat antavat ymmärtää, ettei maalauksessa kuvattu hetki viittaa levyn julkaisuajankohtaan, vaan kokonaan toiseen aikakauteen.²⁰² Väkijoukon taustalla kohoavat viisi antiikin kreikkalaisesta arkkitehtuurista muistuttavaa pilaria vihjaavat, että tapahtumapaikka on mahdollisesti jonkinlainen muinainen temppeli. Mainitut elementit herättävät myös kysymään, mitä tekemistä tällä kaikella on levyllä

201 Kansikuvan maalaus on tehty kollaasitekniikalla tehdyn luonnoksen pohjalta. Ks. kuvaliite 32.

<http://guypeellaert.org/news/2013/5/29/rock-and-roll-hall-of-fame-and-museum-presents-rolling-stones-50-years-of-satisfaction-special-exhibit>.

202 Englantilaisen *NME*-lehden artikkelissa naisten asuja kutsutaan kreikkalaisten palvelijattarien asuiksi ja yhtyeen jäseniä jumalolennoiksi. Ks. <https://www.nme.com/photos/the-rolling-stones-album-artwork-secrets-revealed-the-story-behind-every-sleeve-1416155>. Kys. levystä ja kansikuvasta ks. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/its-only-rock-n-roll-106075/>. Philip Norman kutsuu Jagger-elämäkerrassa asuja prerafaeliittisiksi, joka viittaa 1800-luvulla Englannissa vaikuttaneeseen taiteilijaryhmään. Normanin tulkinnan mukaan kansikuvan miljöö on jonkinlainen parlamentti-aukio. Norman 2013, 559. Prerafaeliiteista ks. esim. Honour & Fleming 2006, 672–673.

kuultavan juurevan rock and roll -musiikin kanssa.

Yksi tapa tulkita Guy Peellaartin maalaamaa kansikuvaa liittyy yleisön ja musiikintekijöiden väliseen suhteeseen. *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvan voi nähdä mystifioivana ja yliampuvana kuvauksena yhtyeen ja yleisön välisestä suhteesta. Sinänsä tunnelmaltaan raukeassa kansikuvassa on voimakas seksuaalinen alavire. Maalauksen naiset ovat painaneet päänsä alas alistuvasti ja jonkinlaisina palvelonnan eleinä voidaan pitää myös yhtyettä kohti kurotettuja käsiä, jotka tervehtivät mutta pyrkivät samanaikaisesti myös koskettamaan ihailunsa kohteita.²⁰³ *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuva on synnyttämiensä mielikuvien osalta äärimmäisen sukupuolittunut ja sen voi tulkita heijastelevan 1960- ja 1970-luvun rockmusiikin kuvastolle tyypillistä misogyniaa, jota julkaistujen levyjen kansikuvat usein osaltaan tukivat.²⁰⁴

Guy Peellaert oli 1970-luvun puolivälissä suosittu taiteilija englantilaisten rockmuusikkojen keskuudessa. Eräs tunnetuimmista Peellaartin maalaamista kansikuvista on David Bowien huhtikuussa 1974 ilmestyneen *Diamond Dogs* -levyn kansikuva (kuvaliite 34).²⁰⁵ Alkujaan englantilaiskirjailija George Orwellin 1984-romaniin perustuvista lauluista koostuvan levyn dekadenttia ja dystooppista tunnelmaa mukailevassa kansikuvassa Bowie on kuvattu puoliksi koirana, puoliksi ihmisenä. Samana vuonna ilmestyi *Rock Dreams* -kirja²⁰⁶, joka on kokoelma Peellaartin tekemiä maalauksia pop-tähdistä mielikuvituksellisissa tilanteissa. Kirjan kansikuvassa (kuvaliite 35) Elvis Presley, John Lennon, Bob Dylan, Mick Jagger ja David Bowie istuvat kahvilla amerikkalaistyyllisessä dinerissa.

Juuri Peellaartin The Rolling Stonesista aikaisemmin tekemien kuvitusten kautta *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvan merkitykset avautuvat uudella tavoin. Eräs yllättävä assosiaatio syntyy kuvaparin kautta, jossa *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvan sommitelmalliseksi alkuperäksi on ehdotettu Nürnbergissä vuonna 1934 tai 1935 otettua valokuvaa (kuvaliite 36)²⁰⁷, jossa natsijohtaja Adolf Hitler laskeutuu vastaavia portaita alaistensa kanssa. Sommitelmaltaan valokuva todella muistuttaa Peellaartin maalausta ja kansikuvassa yhtyettä kohti kohotetut kädet alkavatkin välittömästi muistuttaa Hitlerille osoitettuja natsitervehdyksiä. Valokuvasta löytyvät

203Populaarimusiikissa keskeiseen ilmiöön viittaava fani-sana juontuu engl. sanasta fanatic (suom. fanaattinen). 1970-luvun alussa The Rolling Stones oli yksi maailman suosituimmista rock-yhtyeistä ja oli jo läpi 1960-luvun kohdannut voimakkaita tunnereaktioita yleisöltään. Faniudesta ks. esim. Aho & Kärjä 2007, 214–241.

204Dominy Hamiltonin mukaan 1970-luvun puoliväliin mennessä rock-levyjen kansista oli tullut nostalgian ja glamourin sävyttämää pehmopornoa. Hamilton 1987, 22. Ks. esim. The Jimi Hendrix Experienceen *Electric Ladyland* -levyn alkuperäinen kansikuva (kuvaliite 33). Vastaavia esimerkkejä löytyy loputtomiin. Amerikkalaisessa *Rolling Stone* -lehdessä *It's Only Rock 'n Roll* -levystä julkaistiin perusteellinen levyarvio, jossa pureuduttiin levyn lähes nihilistiseen seksistisyyteen. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/its-only-rock-n-roll-106075/>.

205Ks. <https://illustrationchronicles.com/Decadence-Dystopia-Dread-How-Guy-Peellaert-Unleashed-the-Diamond-Dogs>.

206*Rock Dreams* -kirjasta <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/rock-dreams-teen-fantasies-as-art-68376/>.

207<https://www.csmonitor.com/World/2016/1011/Report-Germany-s-post-World-War-II-government-was-full-of-Nazis>.

myös kansikuvan taustalla kohoavat pilarit, joiden takana näkyvät natsisymbolein varustetut liput. Kuvaparin rinnastaminen tuntuisi sattumanvaraiselta ellei olisi nähnyt Peellaartin *Rock Dreams* -kirjan maalausta (kuvaliite 37), jossa osa yhtyeen jäsenistä on pukeutuneina natsiunivormuihin ja Mick Jagger naisten alusvaatteisiin.²⁰⁸ Maalauksessa yhteen kanssa on kuvattu alastomia lapsia, joka luo kuvaan pedofiliaan viittaavan, kaikkiaan hyvin vastenmielisen tunnelman. Samalla tulee mieleen, että natsien tapa esiintyä julkisuudessa on varmasti ollut koreografialtaan velkaa teatterin maailmalle. Teatraalisuus ja visuaalinen draaman taju ovat varmasti olleet harkittuja tehokeinoja natsien luomissa vallan presentaatioissa.

Vaikka oivallus kansikuvan natsi-yhteydestä alkuun ihmetyttääkin suuresti, yhtyeen kuvallista historiaa tutkiessa käy nopeasti ilmi, ettei kansikuvan assosiaatiossa ole sinänsä mitään uutta. Jo vuonna 1966 yhtyeen kitaristi Brian Jones (1942–1969) herätti kohua saksalaisen *Stern*-lehden kuvauksissa pukeutumalla SS-univormuun (kuvaliite 40).²⁰⁹ Vastaavasti Mick Jaggerin arvostama elokuvantekijä Leni Riefenstahl (1902–2003), joka vuonna 1934 oli tehnyt natsien puoluekokousta Nürnbergissä kuvaavan *Tahdon voitto* -elokuvan, valokuvasi Jaggerin yhdessä muotimaailmassa vaikuttaneen vaimonsa Bianca Jaggerin kanssa *The Sunday Times Magazine* -lehden vuoden 1974 tammikuussa.²¹⁰ Muutama vuosi aikaisemmin, helmikuussa 1970, *The New York Times* -lehdessä julkaistussa artikkelissa ”Grab the Money and Run?” toimittaja Albert Goldman kritisoi rockkulttuuria ja viittasi *The Los Angeles Free Press* -lehdessä julkaistuun karikatyyriin, jossa Jaggerille oli piirretty Hitler-viikset ja jota pitkähiuksinen nuoriso tervehti natsityyliin. Kyseinen kuva kommentoi yhtyeen konsertissa Kalifornian Altamontissa joulukuussa 1969 tapahtunutta välikohtausta, jossa turvallisuudesta vastaamaan palkatut Helvetin enkelit -moottoripyöräkerhon jäsenet pahoinpitelivät yleisön jäsenen hengiltä.²¹¹

Ensi sijaisesti *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvassa sekä yhtyeen natsikuvaston kanssa tapahtuvassa flirttailussa lienee kyse tarkoituksellisesta hyökkäyksestä sovinnasta valtakulttuuria kohtaan. Eleenä se lisäksi kuvastaa toisen maailmansodan jälkeistä sukupolvien välistä murrosta. Läpi 1960- ja 1970-lukujen The Rolling Stonesin julkisuuskuvassa korostui eräänlainen moraalisen turmeltumisen ilkikurinen ihannoiti sekä länsimaisten arvojen yleinen kyseenalaistaminen.²¹²

208Naisiksi pukeutumisessa ei sinänsä ollut mitään uutta yhtyeen kohdalla. Syyskuussa 1966 julkaistiin *Have you seen your mother, baby, standing in the shadow?* -single, jonka takakannessa (kuvaliite 38) yhtye on pukeutunut naisiksi. Vuonna 1978 ilmestyneen *Some Girls* -levyn kansikuva (kuvaliite 39) kokonaisuudessaan perustuu kuviin yhtyeestä naisiksi pukeutuneina.

209Vaikka lehti hylkäsikin kuvan, jossa Jones natsiunivormuun pukeutuneena astuu pitkävartisella saappaalla nuken päälle, kuva levisi julkisuuteen ja herätti suurta pahennusta. Myöhemmin Jones kommentoi kuvaa ihmetellen, kuinka kukaan voisi ymmärtää sen muuna kuin natsien vastaisena protestina. Norman 1994, 224.

210Norman 2013, 544.

211Norman 2013, 544. Goldmanin artikkeli luettavissa *The New York Times* -lehden arkistoissa <https://www.nytimes.com/1970/02/01/archives/grab-the-money-and-run-do-they-grab-the-money-and-run.html>.

212Vuonna 1967 *NME*-lehdelle antamassaan haastattelussa Brian Jones kommentoi aihetta sanomalla, että yhtye sekä heidän edustama sukupolvi pyrkii kyseenalaistamaan moraalittomuuksia, joita nyky-yhteiskunnassa hyväksytään.

Yhtyeestä otettujen kuvien kanssa rinnakkain yhteiskunnallisia normeja kyseenalaistivat kappaleet, jotka sanoituksissaan leikittelivät muun muassa vapaamielisen seksuaalisuuden, huumekulttuurin sekä satanismin kanssa.²¹³

Jo yhtyeen varhaisvuosina englantilaislehdistö yhdessä manageri Andrew Loog Oldhamin (1944–) avustuksella oli luonut The Rolling Stonesista eräänlaisen vastavoiman vanhempien sukupolvien hyväksymälle, imagoltaan tuolloin vielä turvalliselle The Beatlesille.²¹⁴ Julkisuudessa yhtyeet esitettiin toistensa vihollisina, vaikka todellisuudessa yhtyeiden jäsenet olivat ystäviä.²¹⁵ The Beatles toimi monin tavoin The Rolling Stonesin esikuvana ja vaikutti esimerkiksi muun muassa siihen, että yhtye alkoi kirjoittaa omia kappaleitaan vanhojen blues-standardien levyttämisen sijaan.²¹⁶ Mitä levyjen kansikuviiin tulee, marraskuussa 1963 julkaistun *With The Beatles* -levyn, mustavalkoinen ja elegantti kansikuva (kuvaliite 41) toimi esikuvana kun Oldham sekä valokuvaaja David Bailey suunnittelivat yhtyeen esikoislevyn kansikuvaa.²¹⁷ Tutkielman kannalta The Rolling Stonesin kahden ensimmäisen pitkäsoiton kansikuvat (kuvaliite 42) ovat huomionarvoisia, koska ne ovat ensimmäisiä 1960-luvulla julkaistuja pop-levyjä, joiden kansikuvissa ei lue levyillä esiintyvän yhtyeen tai levyn nimeä.²¹⁸ Tummasävyisten muotokuvamaisten kansikuvien nimettömyyttä Loog Oldham sai perustella vuolaasti Decca-levy-yhtiön markkinointiväelle. Loog Oldham kuitenkin uskoi, että tunnistettavan visuaalisen imagon luominen oli kansikuvassa tärkeämpää kuin yhtyeen tai levyn nimen korostaminen.²¹⁹

Myös joulukuussa 1967 ilmestyneen *Their Satanic Majesties Request* -levyn kansikuva (kuvaliite 43) on nimetön muotokuva, jossa värikkäästi pukeutuneet yhtyeen jäsenet ympäröivät jonkinlaiseen mustaan velhonkaapuun pukeutunutta Mick Jaggeria. Kansikuvan taustalla voi nähdä paitsi ajalle tyypillisen psykedeelisen kulttuurin vaikutuksen, myös The Beatlesin vaikutuksen, jonka samana vuonna julkaistuun *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyyn kansikuva tyylillisesti viittaa.²²⁰ Tekniseltä toteutukseltaan *Their Satanic Majesties Request* -levyn kansikuva

Tällaisiksi Jones nimesi mm. Vietnamin sodan, homoseksuaalien vainoamisen, abortin laittomuuden sekä huumeiden käyttöön liittyviä kysymyksiä. Ks. *Mojo Hot Rocks 1962–1969*, s.71.

213Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* -romaanin viittaavassa *Sympathy for the devil* -kappaleessa Jagger kirjoittaa paholaisen perspektiivistä viitaten mm. John F. Kennedyn murhaan ja Hitlerin masinoiniin juutalaisvainoihin. Norman 2012, 355–356. Viittauksia huumeidenkäyttöön löytyy runsaasti yhtyeen tuotannosta, esim. vuonna 1971 julkaistun *Sticky Fingers* -levyn kappaleista kuten *Brown Sugar* ja *Sister Morphine*.

214*Crossfire Hurricane* -dokumentissa Keith Richards toteaa: ”the Beatles got the white hat, what's left? The black hat.” Richards viittaa ajatukseen, että vaikka tarinat tarvitsevat sankarinsa, jonkun pitää ottaa osakseen roiston rooli. Ajatuksen voi ajatella määrittäneen yhtyeen julkisuuskuvaa ja heijastuneen myös levyjen kansikuvissa, jotka usein koettelivat sovinnaisuuden rajoja. Mikä olisikaan ollut länsimaissa toisen maailmansodan jälkeen suurempi yhteen ääneen roistoiksi julistettu ryhmä kuin natsit?

215Ks. esim. Norman 1994, 181–182.

216Norman 1994, 150.

217Norman 1994, 153. *With The Beatles* -levyn kansikuvasta ks. myös Norman 1994, 232–233.

218Osborne 2012, 169–170.

219Norman 1994, 153, 184.

220Yhtye käytti kansikuvassa The Beatlesin käyttämää valokuvaajaa Michael Cooperia. Huomattava yksityiskohta on kyseisten levynkansien välityksellä tapahtuva visuaalisten viestien vaihto yhtyeiden välillä. *Sgt. Pepper's Lonely*

oli totutusta poikkeava. Levyn ensimmäisessä painoksessa muotokuva oli kolmiulotteiseen vaikutelmaan pyrkivä lentikulaarinen kaksoiskuva, joka liikkui kun kansikuvaa katsoi eri suunnista. Kun yhtyeen silloinen levy-yhtiö ABKCO kuuli yhtyeen kansikuvaa koskevista suunnitelmista ja siihen liittyvistä kustannusarvioista, se laitto jarrut päälle eikä valokuvaaja Michael Cooperin (1941–1973) alkuperäistä ideaa toteutettu kuin levyn varhaisissa painoksissa.²²¹ Tapaus on hyvä esimerkki siitä, kuinka musiikkiteollisuuden ja musiikintekijöiden intressit olivat 1960- ja 1970-luvuilla usein ristiriidassa keskenään ja kuinka nimenomaan kansikuvien äärellä musiikintekijöiden ja musiikkiteollisuuden edustajien kesken käytiin taiteen ja talouden kenttien välistä bourdieulaista valtataistelua.²²²

Jälkeenpäin yhtye on toistuvasti ilmaissut pettymystään *Their Satanic Majesties Request* -levyyn ja nimennyt sen epäonnistuneeksi yritykseksi myötäillä ajan trendejä. Mitä levynkansien nimettömyyteen tulee, yksi hyvin luonnollinen selitys sille, miksi tekijät eivät haluaisi nimeään levyn kansikuvaan, voisikin olla epäonnistuminen. Vastaavalla tavalla taidemaalari saattaisi jättää epäonnistuneen teoksen signeeraamatta. Ajatus ei kuitenkaan tunnu uskottavalta *Their Satanic Majesties Request* -levyn kansikuvan kohdalla. Levyn oletettu epäonnistuminen on todennäköisesti käynyt ilmi vasta sen jälkeen kun levynkansi on jo suunniteltu ja levy julkaistu.

Se, mikä yhdistää *Their Satanic Majesties Request* -levyn, yhtyeen kahden ensimmäisen levyn sekä *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvia, on yhtyeen visuaalisen imagon keskeinen rooli. The Rolling Stones -levyjen kansikuvissa kuva tekijöistä on korvannut yhtyeen ja levyn nimet. The Rolling Stones -levyjen kansikuvien äärellä tulee mieleen, että siinä missä yhtyeen jäsenet, erityisesti Mick Jagger, elivät 1960- ja 1970-luvulla elämänsä kuvina mediassa, levyjen kansikuvat tukevat tätä kuvaksi muuttumisen prosessia – eivätkä ainoastaan tue prosessia, vaan aktiivisesti osallistuvat siihen. Läpi yhtyeen uran, sen visuaalinen imago on ollut musiikin kanssa tasaveroinen osa kokonaisuutta eikä tällöin kansikuva tarvitse yhtyeen nimeä, koska sen identiteetti on niin voimakkaasti kuvallistunut. Ei ole liioiteltua sanoa, että 1960- ja 1970-luvuilla The Rolling Stonesin läsnäolo länsimaisessa populaarikulttuurissa oli yhtä lailla kuvallista kuin musiikillista.²²³ Kun

Hearts Club Band -levyn kansikuvassa 1900-luvun kulttuuri-ikonien joukossa The Beatles on noteerannut myös The Rolling Stonesin mustavalkoiseen raitapaitaan pukeutuneen nukan muodossa, jonka rintaan on kirjoitettu punaisella yhtyeen nimi. Kuin vastauksena tähän *Their Satanic Majesties Request* -levyn kansikuvan väriiloiston keskelle on sijoitettu pienikokoiset The Beatles- jäsenten kasvot. Ks. kuvaliite 44.

²²¹ Levyn kansikuvan teosta ks. *Mojo Hot Rocks 1962–1969*, 79.

²²² Tekijän menestys vaikuttaa siihen millainen neuvotteluasema hänellä on suhteessa teollisuuteen. Ks. Becker 2008, 127. Mitä tulee konkreettiseen tekijyyteen *Their Satanic Majesties Request* -levyn kohdalla, yhtyeen jäsenet olivat rakentamassa kansikuvan lavasteita valokuvaaja Michael Cooperin kanssa. Aiheesta Danny Ecclestonin kirjoittama erillinen artikkeli *Mojo*-lehden *Hot Rocks 1962–1969* erikoisnumerossa sivulla 79.

²²³ Tuntuukin luontealta, että yhtye alkoi tehdä yhteistyötä Andy Warholin kanssa 1970-luvulla. Aikaisemmin yhtye oli työskennellyt mm. ranskalaisen elokuva-ohjaaja Jean-Luc Godardin kanssa *Sympathy for the devil* -elokuvan tiimoilta. Jagger oli myös yrittänyt saada surrealistisista kuvistaan tunnetun kuvataiteilija M. C. Escherin tekemään vuonna 1969 julkaistun *Let it Bleed* -levyn kansikuvan. Ks. esim.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/20/the-impossible-world-of-mc-escher>.

yhtye oli *Their Satanic Majesties Request* -levyn tekemisen aikaan keskellä huumeoikeudenkäynnin synnyttämää mediakohua, musiikki tuntui olevan yhtyeen toiminnassa lähes toisarvoinen asia. Tällainen vaikutelma ainakin muodostuu yhtyeen historiaa käsittelevästä kirjallisuudesta, jossa vuosi 1967 muistetaan ensisijaisesti yhtyeen jäsenten vankilatuomioihin johtaneesta huumeepidätyksestä ja sitä seuranneesta oikeudenkäynnistä, joka sekin muistetaan jälkikäteen lähinnä osana (kuvaliite 45) pop-taiteilija Richard Hamiltonin tunnettua kuvakollaasia.²²⁴

Yhtyeen harjoittaman kuvallisen provokaation, oli sitten kyse esiintyjän ja yleisön hierarkisen suhteen rinnastamisesta miehen ja naisen suhteeseen tai natsiunivormuihin pukeutumisesta, voidaan nähdä osana yhtyeen shokeeraamiseen perustuvaa markkinointistrategiaa.²²⁵ Vaikka yhteistyö manageri Andrew Loog Oldhamin kanssa olikin päättynyt vuoteen 1974 mennessä, yhtye varmasti ymmärsi, kuinka myös negatiivinen julkisuus voi toimia levymyynnin eduksi. The Rolling Stonesin tapa markkinoida yhtyettä oli kaikesta päätellen hyvin toimiva sellainen. 1960-luvun lopun hippiuunelmiin pettynyt rock-yleisö sai yhtyeen dekadentista kuvastosta vastakaikua kokemalleen yhteiskunnalliselle epätoivolle, 1970-luvun kulttuuriselle pessimismille.²²⁶

4.3. *Self Portrait* – tekijyyden arvoitus

Länsimaisen populaarimusiikin historiankirjoituksessa Bob Dylan (s. Robert Zimmerman 1941–) on vuosikymmenestä toiseen kuvattu arvoituksellisena hahmona. Läpi uransa Dylan on julkisuudessa kieltäytynyt paljastamasta kirjoittajiaan omasta itsestään ja täten hänen julkisuuskuvansa on rakentunut eräänlaisen paradoksin varaan: Bob Dylan on maailmanlaajuisesti tunnettu populaarimusiikin musiikin suuri tuntematon. Kirjassaan *Light Come Shining: The Transformations of Bob Dylan* Andrew McCarron kutsuu Dylanin persoonan enigmaattisuutta ja sen herättämää uteliaisuutta lähes parodisiin mittakaavoihin paisuneeksi.²²⁷ Aivan kuten The Beatlesin sekä The Rolling Stonesin jäsenet, myös Bob Dylan on 1960- ja 1970-luvun populaarimusiikin tunnetuimpia kasvoja, julkisuudessa kuvaksi muuttunut musiikintekijä. Se, ettei kukaan ole koskaan

²²⁴Richard Hamiltonin lehtikuviin perustuvassa *Swingeing London 67* -teoksessa käytetyssä kuvassa Jagger ja Hamilton istuvat auton takapenkillä, kasvonsa (kuin tärkeimmän ominaisuutensa) peittäneinä. On sinänsä huomattavaa, että kuvassa näkyy Jaggerin tunnistettava suu, josta yhtyeen logona tuli eräänlainen vapaamielisyyden symboli. Yhtyeen logosta ks. <https://www.vam.ac.uk/articles/rolling-stones-lips-and-tongue-logo-by-jon-pasche-1970>. Hamiltonin teoksesta ks. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-swingeing-london-67-f-t01144>.

²²⁵Vuonna 1976 yhtye kohautti mainostamalla uutta *Black and Blue* -levyään Yhdysvalloissa kuvalla, jossa sidottu ja pahoinpidelty nainen toteaa: olen mustelmilla The Rolling Stonesista, ja pidän siitä (tekijän käännös, alunperin I'm "Black and Blue" from The Rolling Stones and I love it!). Ks. kuvaliite 46.

²²⁶Oman lisänsä vuosikymmenen vaihteen epätoivoon rockmusiikin piirissä lisäsivät mm. Brian Jonesin, Jim Morrisonin, Janis Joplinin ja Jimi Hendrixin tapaturmaiset kuolemat vuosina 1969–1971. Ns. kulttuurisesta pessimismistä ks. Uschanov 2015.

²²⁷McCarron 2017, 1.

onnistunut selvittämään, kuka Dylan tuon kuvan takana todellisuudessa on, palauttaa meidät luontevasti Michel Foucault'n ”Qu'est-ce qu'un auteur?” -esseen tekijyyttä koskevien pohdintojen äärelle. Kliseistä tai ei, Dylanin elämäntyön äärellä tuntuu luontevalta esittää kysymys, kuka on tekijä ja kuka tätä tekijyyttä kontrolloi?²²⁸

Samaan tematiikkaan on toistuvasti pureuduttu eri aikoina tehdyissä Dylan-aiheisissa dokumenttielokuvissa. D. A. Pennebakerin (1925–2019) ohjaama, vuonna 1967 ilmestynyt, *Don't Look Back* -dokumenttielokuva seuraa mustien lasien taakse piiloutuvaa, sulavasanaista ja terävä-älyistä nuorta lauluntekijää vuoden 1965 Englannin kiertueellaan. Vastaavasti 2000-luvulla ilmestyneet Martin Scorsesen (1942–) ohjaamat *No Direction Home* (2005) sekä *Rolling Thunder Revue* (2019) seuraavat Dylanin kiertuearkea 1960- ja 1970-luvuilla paljastaen todellisuuden, jossa lauluntekijä kohtaa jatkuvasti työtään ja identiteettiään koskevia odotuksia sekä painostusta yleisön ja median suunnalta. Niin Pennebakerin kuin Scorsesenkin elokuvissa kuvallistuu tekijyyden autonomiaa koskeva kamppailu, jota käydään vapauttaan vaalivan, intuitiivisen lauluntekijän sekä häneen odotuksiaan projisoivan yleisön ja median välillä.²²⁹

1960-luvun alussa Dylan esiintyi säännöllisesti New Yorkin Greenwich Villagessa yhdessä poliittisesti valveutuneiden lauluntekijöiden kuten Pete Seegerin (1919–2014), Dave Van Ronkin (1936–2002) ja Joan Baezin (1941–) kanssa. Pian Vietnamin sotaa vastustanut protestilaululiike halusi luoda folk-perinnettä ajankohtaisiin aiheisiin lauluissaan yhdistelleestä Dylanista itselleen johtohahmon. Kappaleiden kuten *Blowin' in the Wind* ja *The Times They Are a-Changin'* saavuttaman menestyksen myötä Dylanin julistettiin olevan sukupolvensa ääni ja hänen ylleen yritettiin julkisuudessa pakottaa poliittisen lauluntekijän roolia. Dylan kuitenkin kieltäytyi tarjotusta roolista.²³⁰ Elokuussa 1964 ilmestynyt *Another Side of Bob Dylan* -levy esitteli sanoituksiltaan aikaisempaa runollisemman ja sisäänpäin kääntyneen puolen lauluntekijästä. Vastaavasti vuosina 1965–1966 ilmestyneiden *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* sekä *Blonde On Blonde* -levyjen myötä Dylanin musiikillinen ilmaisu sähköistyi, mikä tuomittiin jyrkästi lehdistössä sekä folk-piireissä.²³¹ Rockmusiikin miellettiin edustavan kaupallista maailmaa siinä missä folk-musiikin uskottiin olevan jollain määrittelemättömällä tavalla autenttisempaa. *No Direction Home* -dokumenttielokuvassa taustayhtyeellä vahvistettuun sähköistettyyn ilmaisuun syvästi pettynyt englantilaisyleisö huutaa Dylanille kappaleiden välissä petturi ja juudas -syytöksiä

228Kirjassaan *Refractions of Bob Dylan – Cultural Appropriations of an American Icon*, Eugen Banauch muotoilee foucault'laisittain, ettei Bob Dylan ole yksin Bob Dylanin kontrolloitavissa. Banauch 2015, 4.

229Dylan sivuaa itse toistuvasti samoja teemoja alunperin vuonna 2004 julkaistussa *Chronicles: Volume One* -muistelmateoksessaan.

230McCarron 2017, 15–16. Joulukuussa 1963 Dylan palkittiin Tom Paine -palkinnolla, jonka vastaanottotilaisuudessa hän suututti läsnäolijat puheellaan, jossa kieltäytyi kantaaottavan lauluntekijän roolista. Ks. McCarron 2017, 45–46. Dylanin humalainen puhe on dokumentoitu Martin Scorsesen *No Direction Home* -dokumentissa kuin myös Todd Haynesin *I'm Not There* -elokuvassa amerikkalaisnäyttelijä Christian Bale tulkitsemana.

231Banauch 2015, 76; McCarron 2017, 46.

eikä lauluntekijä tiedä, ahdistuako vaiko nauraa tilanteen absurdiudelle.²³²

Amerikkalaisohjaaja Todd Haynesin (1961–) vuonna 2007 ensi-iltansa saanut elokuvallinen henkilökuva *I'm Not There* pohtii sekin Dylanin identiteettiin liittyvää mysteeriä. Elokuvassa nähdään yhteensä kuusi eri näyttelijöiden tulkitsemaa henkilöahmoa, jotka kukin perustuvat Dylaniin eri aikakausina. Henkilöahmot ovat tulkintoja siitä, kuka arvoituksellinen lauluntekijä mahdollisesti on, tai kuka hän elämänsä eri vaiheissa on ollut. Elokuvassa Dylan nähdään muun muassa runoilija Arthur Rimbaudina, median piinaamana lauluntekijä Jude Quinnina, kitaransa kanssa junissa matkaa tekevänä orpona kulkuripoikana sekä lainsuojattomana lännen sankarina Billy the Kid. Haynesin elokuva osoittaa, kuinka pyrkimykset saalistaa Dylanin persoonaa vain synnyttävät loputtoman määrän uusia, loputtomiin suuntiin haarautuvia tulkintoja.

Tätä taustaa vasten on äärimmäisen mielenkiintoista, että Dylan on nimennyt kesäkuussa 1970 ilmestyneen kymmenennen pitkäsoittonsa omakuvaksi²³³. *Self Portrait* -albumin kansikuva (kuvaliite 47) on Dylanin itsensä tekemä maalaus itsestään – omakuva, aivan kuten levyn otsikko viittaa. Kansikuva on monivärinen maalaus, jossa ei ole tekijän signeerausta eikä teoksen nimeä. Kansikuvan voi jälleen ajatella olevan samanaikaisesti sekä muotokuva, että myös kansikuvana toimiva taideteos. Tyyliiltään maalaus muistuttaa 1900-luvun alun ekspressionistisista omakuvista ja tuo myös mieleen The Band -yhtyeen vuonna 1968 julkaistun *Music from Big Pink* -levyn kansikuvan²³⁴, joka sekin on Dylanin tekemä, tyyliiltään naivistinen maalaus.

Self Portrait -levyn kansikuvamaalauksessa ja sen vaaleissa värisävyissä on nähtävissä siveltimen jäljet. Maalauksen viimeistelemättömästä luonteesta voi aistia tekijän läsnäolon ja nähdä konkreettisesti kansikuvan synnyttäneen tekoprosessin. Sinänsä tunnelmallinen maalaus ei kuitenkaan ole tunnistettavasti tekijänsä näköinen, joka palauttaa meidät edellä käsiteltyihin teemoihin. Maalaamalla omakuvan, joka ei varsinaisesti näytä populaarikulttuuria seuraavan maailman tuntemalta Bob Dylanilta, lauluntekijä ikään kuin toistaa dokumenttielokuvien ja henkilökuviin tekemän huomion, kuinka kukaan ei tunne häntä. Samalla voidaan ajatella, ettei hän itse pääse sen lähemmäksi identiteettinsä arvoitusta kuin kukaan muukaan.²³⁵ *Self Portrait* -levyn kansikuvassa Dylan näyttää kuin keneltä hyvänsä – anonyymiltä lyhythiuksiselta valkoihoiselta mieshenkilöltä. Tämän voi ajatella liittyvän myös maalauksen luonnosmaiseen tyyliin. Kyseessä ei ole viimeistelty, tyyliiltään naturalistinen muotokuva. Mahdollisesta anonyymiydestään huolimatta

232Kyseisestä Manchesterin keikasta ks. Sounes 2001, 213.

233Self portrait suom. ”omakuva”, tekijän käännös.

234Dylanin taustayhtyeenä vuoden 1966 kiertueilla toimineen The Band -yhtyeen esikoislevyn kansikuva (kuvaliite 48) on tyyliiltään naivistinen, värikäs muotokuva yhtyeestä ulkoilmassa soittimiensa kanssa suuren norsun seurassa.

235Tutta Palinin mukaan ”ajatus taiteilijan omakuvasta kaikkein autenttisimpana muotokuvan lajina on (...) lähtökohtaisesti ristiriitainen, varsinkin jos ajatellaan ikonografista aihetyyppejä eikä kankaalle tai saveen painettua konkreettista kädenjälkeä. (...) Perinteisenä malli-istuntoon perustuvana kuvana omakuva on kuitenkin optis-teknisellä väistämättömyydellä aina välittynyt: taiteilijan on mahdotonta havainnoida itseään ilman peilin tai vaikkapa valokuvan kaltaista apuvälinettä. Suoremmin taiteilija näkee toisen ihmisen.” Palin 2007, 117.

Self Portrait -levyn kansikuva on rajattu tekijän kasvoihin, joka päästää katsojat intiimille etäisyydelle lauluntekijästä. Kansikuvan äärellä pääsemme näkemään Dylanin oman tulkinnan lauluntekijästä ja julkisuuden henkilöstä nimeltä Bob Dylan.

Jos kyseinen kansikuva on tekijän identiteettiä koskevaa kuvallista pohdintaa, myös musiikillisesti levy jatkaa samanlaisten teemojen äärellä. Suurilta osin toisten tekemistä kappaleista koostuvalle *Self Portrait* -levylle Dylan on valinnut itselleen tärkeitä kappaleita kuin kertoakseen kuulijoille, missä hänen juurensa ovat lauluntekijänä.²³⁶ Vuonna 1997 *The New York Times* -lehdelle antamassaan haastattelussa Dylan sanoi, että *Self Portrait* -levyn kappaleet ovat hänelle kuin sanasto tai rukouskirja, johon hänen uskomuksensa pohjautuvat.²³⁷

Dylan on myös vähätellyt levyä sanomalla, että toisten tekemien kappaleiden äänittäminen ja konserttiäänityksien levyille laittaminen oli hänelle vain tapa päästä eroon levytyssopimuksesta Columbia -levy-yhtiön kanssa ja että ylipäänsä hänen 1970-luvun alussa julkaistut kaupallisesti flopanneet levyt olivat tietoinen yritys sabotoida ura ja legendan status.²³⁸ Oli kyseinen kommentti todenmukainen tai ei, on sinänsä ironista, että levy, jolla Dylanin voidaan tulkita pyrkineen sekä musiikillisesti että visuaalisesti kertomaan kuka hän on ja mistä tulee, jäi ilmestyessään hyvin vähälle huomiolle. Aivan kuin yleisöä ei todellisuudessa olisi kiinnostanut kuka Dylan on, vaan ainoastaan heidän oma tulkintansa ja toiveensa siitä.²³⁹ Musiikkijournalisti David Hepworthin mukaan vuoteen 1970 mennessä rockmusiikin yleisö oli sisäistänyt uudenlaisen ajattelutavan, jonka mukaan se millaisiin kansiin levy oli paketoitu, yhdistyi levyn musiikilliseen sisältöön. *Self Portrait* -levyn kohdalla kansikuvan välittämä viesti tuntuu olevan Dylanin halu avata luonnoskirjansa yleisölle ja osoittaa, kuinka hän on lauluntekijä siinä missä muutkin eikä profeetta jollaiseksi hänet oltiin julistettu. Tätä viestiä yleisö ei halunnut vastaanottaa.²⁴⁰

Taidehistorioitsija Tutta Palinin mukaan kuvataiteen historiassa ekspressionistiselle omakuvalle on tyypillistä ”ankara itsetutkiskelu ja tunnustuksellisuus, usein suoranainen itsetilitys”. Palinin mukaan ekspressionistisessä omakuvassa kuvattuun minäkokemukseen liittyy usein itsensä kyseenalaistaminen ja jonkinlainen sielullinen kriisi.²⁴¹ Kaiken tämän voi ajatella rinnastuvan median ja kriittisen kuulijasuhteensa riepotteleman lauluntekijän elämään 1960-luvun lopulla, jolloin vuonna 1966 tapahtuneen moottoripyöräonnettomuuden seurauksena Dylan vähensi merkittävästi konserttien tekemistä. Andrew McCarronin mukaan kyseinen onnettomuus oli käännekohta, jonka jälkeen Dylanin elämä ei koskaan palannut ennalleen. Myöhemmin antamissaan

236Kappaleita, joita hän oli kuullut nuoruudessaan radiosta. McCarron 2017, 61.

237McCarron 2017, 62.

238McCarron 2017, 17, 62.

239What is this shit, kysyi Greil Marcus *Rolling Stone* -lehteen kirjoittamansa *Self Portrait* -levy-arvion aluksi.

McCarron 2017, 62. Levyn saamasta nuivasta vastaanotosta ks. esim. Sounes 2001, 260.

240Hepworth 2019, 58–59.

241Palin 2007, 106. Omakuvan psykologiasta ks. myös Bond & Woodall 2005, 17–30, 31–55.

haastatteluissa Dylan jopa puhui onnettomuutta edeltäneestä itsestään kolmannessa persoonassa.²⁴²

Tutta Palinin mukaan läpi historian ”omakuva on lukuisin eri tavoin toiminut oman taiteilijuuden hahmottamisen ja itsereflektion välineenä.” Taiteilijan omakuvaa voidaan verrata päiväkirjamerkintöihin, jotka julkisesti esiteltynä saavat ”usein joko ohjelmallisen tai oireellisen merkityksen taiteilijan taidekäsityksen tietoisena tai tiedostamattomana ilmaisijana.”²⁴³ Ajatus soveltuu myös *Self Portrait* -levyn luonteeseen sekä ylipäänsä lauluntekijyyteen. Kirjoitetut laulut ovat tekijälle kuin päiväkirjamerkintöjä, olivat niiden sanoitukset muodoltaan omaelämäkerrallisia tai eivät. Tuntuukin luontevalta ehdottaa, että omakuvaksi nimeämänsä levyn kansikuvalla Dylan haluaa kertoa kyseisen levyn sekä yleisemmin työnsä luonteesta, kuinka laulujen kirjoittaminen on eräänlaista jatkuvaa identiteetin tutkimista, uudelleen arvioimista ja rakentamista.²⁴⁴

Self Portrait ei ole ensimmäinen Bob Dylan -levyn kansikuva, jossa ei lue tekijän ja levyn nimeä. Sama arvoituksellinen nimettömyys on läsnä vuonna 1966 julkaistun *Blonde On Blonde* -levyn kansikuvassa (kuvaliite 50).²⁴⁵ Aivan kuten The Beatlesin ja The Rolling Stonesin kohdalla, voidaan ajatella, että myös Dylanin kohdalla nimettömyys oli mahdollista, koska kyseessä oli tunnettu julkisuuden henkilö eikä nimettömyys sinänsä vähentänyt levyn tunnistettavuutta.²⁴⁶ Dylanin kohdalla kansikuvan nimettömyyden voi myös ajatella kuvastavan, kuinka tekijä ei halua paljastaa itseään yleisölle.²⁴⁷ Vastaavanlaista identiteettipainia jatkaa huhtikuussa 1969 julkaistun *Nashville Skyline* -levyn nimetön kansikuva (kuvaliite 51), jossa siinäkin Dylanin tunnistettava hattupäinen hahmo tervehtii katsojaa akustinen kitara kädessään. *Nashville Skyline* -levyn kohdalla huomion arvoista on myös se, kuinka levyn kappaleissa Dylan on muuntanut tunnistettavan lauluäänensä niin, ettei häntä ensikuulemalta tunnista lainkaan itseksensä.

Dylanin tekijäkuva ja sen vaiherikasta historiaa miettiessä tulee mieleen, että ehkä kyse ei lopulta ole piiloutumisesta, vaan pikemminkin etsimisestä. Kenties kyse on ajattelutavasta, jonka mukaan ihminen ja hänen identiteettinsä elävät jatkuvassa muutoksessa. Vain neljä kuukautta *Self*

242Dylan kuvaili onnettomuuden jälkeistä aikaa muodonmuutokseen viittaavalla sanalla *transfiguration*. McCarron 2017, 49–50, 55–56, 71–72. Myös muistelmissaan Dylan kirjoittaa onnettomuuden jälkeisistä ajoista ja halustaan päästä pois menestyksen oravanpyörästä ja omistautua perheelleen. Dylan 2005, 114–118.

243Palin 2007, 114–117.

244Elokuussa 2013 Dylanilta ilmestyi *Another Self Portrait (1969–1971)* -niminen levy, jonka kansikuva oli jälleen tekijän itsensä maalaama omakuva, jonka yhdennäköisyydestä voi olla montaa mieltä. Ks. kuvaliite 49.

245*Blonde on Blonde* oli harvinainen julkaisu myös siinä mielessä että se oli ilmestymisaikanaan poikkeuksellinen tupla-LP. Alunperin Dylan oli kaavaillut levyn kansikuvaksi kuvaa amerikkalaisista beat-runoilijoista. Sounes 2001, 200.

246Ja aivan kuten The Beatlesin ja The Rolling Stonesin kansikuvien kohdalla, myös Dylanin tuotannossa 1960- ja 1970-luvulla lähes kaikki kannet ovat kuvia tekijästä itsestään, nimien kera tai ilman, mutta lähes poikkeuksetta kuvia hänestä, joka jälleen havainnollistaa kuvaksi muuttumisen prosessia. Täten Dylanin kansikuvat voi laskea yhtä lailla muotokuvien kategoriaan, koska sitä ne ensisijaisesti ovat.

247Ilmiötä sivutaan kirjassa *Radical Album Cover Art: Sampler 3*, jossa käsitellään mm. kansikuvia, joissa nimet ovat mikroskooppisen pieniä, lähes näkymättömissä. ”Such approaches suggest that either designers, musicians and label owners ... do not want us to know who the records are by, that these covers are reckless acts of commercial suicide or that they are brave and diverting visual statements.” Intro 2003, 7.

Portrait -levyn jälkeen Dylanilta ilmestyi *New Morning* -niminen pitkäsoitto, joka tyyliillisesti oli jälleen askel toisaalle.²⁴⁸ *No Direction Home* -dokumenttielokuvassa Dylan toteaa, ettei ihmisen ole tarkoitus löytää itseään, vaan luoda itsensä eli rakentaa itselleen elämä ja identiteetti.²⁴⁹ Hetkeä myöhemmin Dylan sanoo, ettei hän halua tuntea saapuneensa, vaan pysyä jatkuvassa muutoksen tilassa.²⁵⁰ Jos saapuminen on yhtä kuin niin sanottu itsensä löytäminen ja siitä seuraava luovuutta uhkaava staattisuuden tila, *Self Portrait* -levyn keskeneräinen, luonnosmainen ja ekspressiivinen kansikuva on luonteva nähdä tämän jatkuvan muutoksen visuaalisena heijastumana.

4.4. *Velvet Underground & Nico* – poikkitaiteellista tekijyyttä

Rockyhtye Velvet Underground sai alkunsa keskellä New Yorkin taidemaailmaa 1960-luvun puolivälissä. Musiikintutkija Bill Martinin mukaan yhtyeen kytkeytyminen Yhdysvaltain itärannikon taidepiireihin oli niin kokonaisvaltaista, että on helppoa unohtaa, kuinka kyseessä oli rockyhtye eikä poikkitaiteellinen performanssiryhmä.²⁵¹ Velvet Undergroundia edeltäneessä The Primitives -kokoonpanossa lauluntekijä Lou Reedin (1942–2013) ja multi-instrumentalisti John Calen (1942–) rinnalla vaikuttivat sittemmin käsite- ja performanssitaiteilijana tunnettu Walter De Maria (1935–2013) sekä kokeellisen musiikin ja elokuvan saralla työskennellyt Tony Conrad (1940–2016). Ennen yhtyeen perustamista walesilaislähtöinen Cale oli opiskellut Lontoossa säveltämistä ja Yhdysvaltoihin muuttamisen jälkeen työskennellyt muun muassa John Cagen, Aaron Coplandin (1900–1990), LaMonte Youngin (1935–) sekä Fluxus-ryhmän kanssa.²⁵²

Erityisen voimakkaasti yhtye tuli assosioiduksi pop-taiteilija Andy Warholiin. Warhol toimi yhtyeen managerina, avusti yhtyettä laitehankinnoissa ja antoi sen harjoitella Manhattanilla sijainneessa Factory-työtilassaan. Vuosina 1966–1967 Velvet Underground esiintyi osana Warholin *The Exploding Plastic Inevitable* -multimediaprojektia ja vuonna 1966 Warholin pyynnöstä muun muassa säesti Marcel Duchampin ja Salvador Dalín välistä hyväntekeväisysshakkiottelua manhattanilaisen talon katolla.²⁵³ Velvet Underground ei ollut varsinaisesti Warholin luomus, mutta Warhol auttoi yhtyettä pääsemään alkuun, saamaan näkyvyyttä sekä levytyssopimuksen levy-yhtiö Verven kanssa.²⁵⁴ Warhol toimi myös yhtyeen esikoislevyn tuottajana. Tutkielman kannalta

248Myös *New Morning* -levyn kansikuva on nimetön muotokuva Dylanista.

249Samanlaista ajatusta jatkaa Sam Shepardin tekemä huomio Dylanista vuodelta 1975: ”Dylan has (...) made himself up from scratch. That is, from the things he had around him and inside him. Dylan is an invention of his own mind.” McCarron 2017, 25.

250McCarron 2017, 1.

251Martin 2002, 63.

252Martin 2002, 63–64. Martinin mukaan Velvet Underground kuulosti beat-runoudesta ja surrealismista vaikutteita saaneilla sanoituksilla höystetyltä John Cagen perustamalta autotalliyhtyeeltä. Martin 2002, 64.

253Pelin päätteeksi shakkinappulat lähetettiin yläilmoihin ilmapallojen avustuksella. Martin 2002, 63.

254Zak III 1997, 110.

mielenkiintoista onkin, kuinka Andy Warhol on ainoa nimi, joka on painettu yhtyeen maaliskuussa 1967 ilmestyneen *Velvet Underground & Nico* -esikoislevyn kansikuvaan (kuvaliite 13).

Velvet Undergroundista on usein kirjoitettu, kuinka siitä huolimatta ettei se aktiivivuosinaan myynyt suuria määriä levyjä, se muutti jokaisen levyn ostaneen henkilön elämän.²⁵⁵ Vaikka sittemmin Velvet Undergroundin levyjä on myyty runsaasti ja yhtyeestä tullut osa rockmusiikin kaanonia, musiikkiin erikoistuneen yleisön ulkopuolella yhtye varmasti edelleen tunnetaan parhaiten esikoislevyn kansikuvasta.²⁵⁶ *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvan saavuttama asema länsimaisessa kulttuurissa osoittaa jälleen kerran, kuinka merkittävä rooli levyjen kansikuvilla on ollut populaarikulttuurin piirissä 1960-luvulta alkaen. Kyseinen kansikuva on myös erinomainen johdatus kysymykseen, kuka onkaan levyn todellinen tekijä.

Levyn kansikuvassa on kuvattuna valkoista taustaa vasten piirtyvä keltainen banaani, joka kohoo kannen vasemmasta alakulmasta kohti oikeaa yläkulmaa. Kansikuvan oikeassa alakulmassa lukevan Andy Warhol -signeerauksen lisäksi banaanin yläpuolella, kansikuvan oikeassa yläkulmassa, banaanin osoittavan pienen nuolen vieressä, lukee ”PEEL SLOWLY AND SEE”.²⁵⁷ Yhtyeen eikä levyn nimeä kansikuvassa ei lue. Levyn äärellä tuleekin mieleen kysyä, onko levyllä nimeä, mikäli se tunnetaan vain sillä esiintyvien musiikintekijöiden nimillä. Kuvana *Velvet Underground & Nico* -levyn kolmevärinen kansikuva on kaikessa graafisuudessaan yksinkertainen. Sitä hallitsevat sen valkoinen tausta sekä banaanin keltamusta figuuri.²⁵⁸

Alkuperäiseltä tekniseltä toteutukseltaan näennäisen yksinkertainen kansikuva oli rajoja rikkova. Kansikuvan banaanin saattoi nimittäin kuoria, jolloin ohuen keltaisen muovikerroksen alta esiin paljastui vaaleanpunainen banaani. Tämänkaltaisen kansikuvan lävistäminen oli vuonna 1967 ennenkuulumatonta ja esimerkki uudenlaisesta levyjen kansikuvia koskevasta ajattelusta. *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuva päätyikin viivästyttämään levyn ilmestymistä ja maksoi levy-yhtiö Vervelle ylimääräistä, mutta yhtiö uskoi, että Warholin teoksen käyttäminen kansikuvana olisi sen arvoista koska vaikuttaisi myönteisesti levyn myyntiin.²⁵⁹

Vuonna 1967 kaupalliset tavoitteet sekä taiteellinen kunnianhimo saattoivat elää rinnakkain ainakin Velvet Undergroundin esikoislevyn kansikuvan kohdalla. Warholin taiteen kontekstissa massatuotetun äänilevyn kansikuvan tekeminen tuntuukin äärimmäisen luontevalta eikä sinänsä

255Tarinan mukaan jokainen, joka osti yhtyeen esikoislevyn, perusti sen innoittamana yhtyeen. Ks. Zak III 1997, xiii–xv.

256Vuonna 2012 yhtye haastoi Warholin säätiön oikeuteen ja vaati kansikuvan lisensoimisen rajoittamista kolmansille osapuolille. Tapaus toimii hyvänä esimerkkinä siitä millainen markkiarvoksi muutettavissa oleva voima taideteoksella ja esimerkiksi levyn kansikuvalla voi olla. Ks. esim https://www.youtube.com/watch?v=NgLMTnHgl_o.

257Suom. ”kuori hitaasti ja näe”, tekijän käännös.

258Levyn sisäkansien tekijäkrediiteissä kansikuvan suunnittelijaksi on merkitty Acy R. Lehman. Suunnittelija-titteli tarkoittanee tässä yhteydessä graafikon roolia.

259Ilmestyessään *Velvet Underground & Nico* myi surkeasti ja saavutti klassikon statuksen vasta myöhempinä vuosikymmeninä kun David Bowien kaltaiset tekijät nostivat yhtyeen esiin haastatteluissaan.

poikkeaa radikaalisti useista hänen teoksista, joiden keskeisiä piirteitä on juuri kuvien toistaminen ja itse teosten sarjallinen tuotanto.

Banaanin, tai mikään muunkaan hedelmän, käyttäminen rocklevyn kansikuvana tuntuu hämmäntävältä, kunnes oivaltaa sen fallisen ulottuvuuden. Kansikuvan banaani on kuin penis, joka kansikuvaa käsissään pitelevän henkilön kehoitetaan kuorimaan.²⁶⁰ Samalla se antaa vihjeen siitä, mitä levy sisältää kansikuvan muodostaman pintansa alla. Lukuisissa levyn kappaleiden sanoituksissa seksi sekä dekadenssi ovat hyvin peittelemättömästi läsnä. Venus In Furs -kappale käsittelee sadomasokismia ja I'm Waiting for the Man -kappaleessa kertojaminä odottaa huumeidiileriä kadunkulmassa Harlemissa. Heroin-kappale kuvaa seikkaperäisesti heroisiin vaikutuksen alaisena olemista.²⁶¹ Silti kansikuvana Velvet Undergroundin esikoinen näyttää monien 1960- ja 1970-luvulla julkaistujen rocklevyjen rinnalla kovin viattomalta.²⁶²

Velvet Underground & Nico -levyn kansikuvan yhteydessä tuntuu luontevalta ottaa esille myös Warholin suunnittelema The Rolling Stonesin huhtikuussa 1971 ilmestyneen *Sticky Fingers* -levyn kansikuva (kuvaliite 11). Kyseinen, sittemmin ikoniseksi muodostunut kansikuva, jossa on kuvattuna lähietäisyydeltä farkkujen peittämä miehen haaraväli, on paitsi ilmeisen seksuaalinen, myös toteutukseltaan rajoja rikkova. Varhaisissa painoksissa kyseisen levyn kansikuvaan on kiinnitetty oikea vetoketju, jonka avulla farkkujen sepäluksen voi avata, paljastaen kuvan alushousuista, joissa lukee Andy Warhol samalla kirjasintyyliä kuin *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvassa.²⁶³ *Sticky Fingers* -levyn kansikuvaa voidaan pitää myös esimerkkinä siitä kuinka pitkälle levyjen kansikuvien suunnittelussa oltiin valmiita menemään 1970-luvulla.²⁶⁴ Levy-yhtiön harmiksi *Sticky Fingers* -levyn kanteen liitetty vetoketju aiheutti kuljetuksen yhteydessä vaurioita tuhansiin levyihin.²⁶⁵

Vastaavalla tavoin korostetun fallinen ja merkityksiltään kyseenalainen on Blind Faith

260Seksuaalinen kuvasto oli toistuvasti läsnä rock-levyjen kansikuvissa 1960- ja 1970-luvuilla. Seksin ja rock and roll -musiikin yhteinen historia ulottuu kauas aikaan ennen 1960-lukua. Jo 1920-luvun lopulla blueslaulajat kuten Blind Lemon Jefferson ja Lonnie Johnson lauloivat seksistä ja käyttivät rock and roll -käsitettä viitatakseen seksuaaliseen aktiiniin. Ks. Norman 2013, 54. Amerikkalainen Alan Freed popularisoi termin 1950-luvun alussa käyttämällä sitä radio-ohjelmansa The Moondog Rock & Roll House Party nimessä.

261Ks. esim. Röyhkä 2007, 44. Levystä sekä yhtyeeseen liitetystä dekadenssista ks. Zak III 1997, 57–59. Lou Reedin mukaan yksi tapa, jolla Warhol kontribuoi levyn sisältöön olivat sanoitusten aiheet. Reed puhuu aiheesta *Rolling Stone* -lehdelle vuonna 1989 antamassaan haastattelussa. Zak III 1997, 106–120. Warholin roolista tuottajana ja kappaleiden teemojen antajana ks. erityisesti Zak III 1997, 110–112. Ks. myös Röyhkä 2007, 45–46.

262Ks. esim. Flash-yhtyeen esikoislevyn kansikuva ja The Scorpionsin *In Trance* -levyn kansikuva (kuvaliitteet 52–53).

263Housujen sisältä paljastuvissa alushousuissa Warholin nimi lukee juuri samaan tyyliin kuin *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvassa. Myös John Calen vuonna 1972 ilmestyneen *The Academy in Peril* -levyn kansikuvassa on dia-ruutuja sekä ainoastaan Warholin nimi, jälleen samalla kirjasintyyliä.

264Alice Cooperin vuonna 1972 julkaistua *School's Out* -levyä myytiin valkoisiin tyttöjen pikkuhousuihin käärittynä. Ks. kuvaliite 54.

265Dean & Howells 1987, 19. Tapaus muistuttaa Kansainväliset Situationistit -ryhmään kuuluneiden Guy Debordin ja Asger Jornin vuonna 1959 julkaisemasta *Mémoires*-kirjasta, jonka kannet oli valmistettu santapaperista ja tekivät täten vauriota kirjahyllyssä viereisille kirjoille. Sederholm 1994, 116. Vuonna 1980 englantilainen Factory-levy-yhtiö julkaisi kyseiseen kirjaan viitaten The Durutti Column -yhtyeen esikoislevyn vastaavissa santapaperikansissa.

-yhtyeen vuonna 1969 ilmestyneen nimettömän esikoislevyn kansikuva (kuvaliite 19). Hieman *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvan tavoin Blind Faith -yhtyeen levyn kansikuva on luonteeltaan hyvin obskuuri kollaasi, jossa nuori pitkähiuksinen ja paljasvartaloinen tyttö pitelee käsissään metallista, muodoltaan fallista, lentokonetta ja katsoo kameraa kohti kysyvä ilme kasvoillaan. Yhdysvalloissa levystä julkaistiin Bob Seidemannin kohua herättäneen kansikuvan ohella myös vaihtoehtoinen versio, jonka kansikuvana nähtiin tavanomainen yhtyemuotokuva sekä yhtyeen ja levyn nimi.²⁶⁶

Taideteoksen käyttäminen kansikuvana ja musiikintekijän ja kuvataiteilijan välisen yhteistyön voidaan ajatella olevan luonteva tapa rinnastaa musiikintekijäyys taiteilijuuteen ja täten sen erottaminen viihteen ja massakulttuurin piiristä.²⁶⁷ Kansikuvana käytetyn taideteoksen avustuksella, levyille tallennettu musiikki pyritään esittelemään taiteena. Vastaavalla tavalla klassista musiikkia sisältäviä levyjä on kuvitettu esimerkiksi eurooppalaisella 1700-luvun maalaustaiteella ja jazz-musiikkia modernistisella kuvataiteella.²⁶⁸ Samanlainen ajattelutapa konkretisoituu *Velvet Underground & Nico* -levyn kohdalla. Levyn kansikuva on paitsi taideteos itsessään, siihen on kirjoitettu yhtyeen nimen sijaan tunnustetun taiteilijan nimi. Tällä tavoin kansikuva kytkee yhtyeen osaksi 1960-luvun taidemaailmaa (johon se kylläkin jo kuului). Kansikuvana käytetty taideteos antaa levyille uskottavuutta taidepiirien silmissä ja samalla myös vetovoimaa taidemaailmaa kohti haikailevan rockmusiikin piirissä. *Velvet Underground & Nico* -levyn kohdalla kansikuvana käytetty taideteos teki myös itse taiteilijasta tunnetun tekijän rockmusiikin yleisön keskuudessa tuleviksi vuosikymmeniksi.²⁶⁹

Andy Warhol on tekijä, joka yhdistää useita tutkielmassa käsittelemiäni musiikintekijöitä, mikä osoittaa kuinka 1960- ja 1970-luvuilla musiikintekijät ja kuvataiteilijat liikkuvat samoissa piireissä ja tekivät yhteistyötä. Myöhemmin urallaan Warhol työskenteli muun muassa The Rolling Stonesin kanssa useaan otteeseen. Bob Dylanille Warhol ei suunnitellut kansikuvaa, mutta alkuvuodesta 1966 (toisissa lähteissä puhutaan myös loppuvuodesta 1965) Warhol kuvasi Dylania *Screen Tests* -lyhytelokuvasarjaa varten, jossa julkisuudessa tunnetut taiteilijat jätettiin yksin kasvokkain kameran kanssa.²⁷⁰ Keskeinen osa Warholin tuotantoa oli populaarikulttuurin ikonien

266Gold 2016, 166–167.

267Janne Mäkelän mukaan Euroopassa koettiin henkistä ylemmyyden tunnetta amerikkalaista kulttuuria kohtaan, johon massakulttuuri liitettiin. Täten esimerkiksi 1970-luvulla suosittu ns. progressiivisen rockin ja taiderockin voi mieltää hyvin eurooppalaiseksi ilmiöksi. Kenties pyrkimykset liittää rock-musiikki taiteen piiriin onkin nimenomaan eurooppalainen ilmiö ja liittyy eurooppalaisen taidemusiikin perintöön ja sen seurauksena syntyvään tapaan ajatella viihdemusiikkia vähempiarvoisena. Mäkelä 2011, 59–61.

268Klassisten levytysten kansikuvista Cook 2004, 71–74. Kokonainen artikkeli Jackson Pollockin teoksesta jazzmuusikko Ornette Colemanin levyn kansikuvana ks. Grønstad & Vågnes 2010, 179–193.

269Huhtikuussa 1990 Lou Reed ja John Cale julkaisivat vuonna 1987 kuolleen Warholin muistolle tehdyn *Songs for Drella* -levyn. Levyn nimi viittaa Warholin Drella-lempinimeen, joka on yhdistelmä sanoista dracula ja cinderella (suom. ”tuhkimo”, tekijän käännös). Røyhkö 2007, 132.

270Ks. kuvaliite 55. Dylan lähti Factory-työtilasta mukanaan Warholin lahjana antama *Double Elvis* -teos, jonka tarinan

tallentaminen. Warholin teokset (kuvaliite 56) konkretisoivat kuvataiteen muodossa aikaisemmin tutkielmassa esittelemäni, kansikuvien ensimmäisen kategorian eli kuvaksi muuttumisen idean.

Velvet Underground & Nico -levyn kansikuvan nimettömyys, tai oikeammin sen nimellisyys, kehottaa kysymään, kuka lopulta on kyseisen levyn tekijä ja missä määrin levyllä esiintyvä yhtye Warholin luomus. Tulemmeko lopulta siihen tutkielmani rajauskriteerit romuttavaan päätelmään, että *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvassa on nähtävissä levyn todellisen tekijän nimi? Tämän ajattelutavan mukaan varsinainen teos levyn sijaan onkin sillä esiintyvä yhtye.²⁷¹

Ainakin *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuva kertoo jälleen kuvan keskeisestä roolista populaarikulttuurissa. Yhtye assosioituu Warholiin juuri siksi, että kansikuvassa on hänen nimensä.²⁷² Moni on varmasti levykauppojen laareja selatessaan erehtynyt ajattelemaan, että kyseessä on Andy Warholin levy. Jos tämä mielikuva elää voimakkaana edelleen länsimaisen kulttuurin visuaalisessa alitajunnassa, onko kyseessä silloin todella yhtä lailla Andy Warholin levy? *Velvet Underground & Nico* -levyn kansikuvan voi nähdä testamenttina nimen voimalle ja ajatukselle siitä, kuinka tekijäkuva muodostuu kansikuvien synnyttämissä, yleisön jakamissa mielikuvissa.

4.5. *Dark Side of the Moon* – omavaltaisen tekijän etäisyys

Pink Floydin maaliskuussa 1973 julkaistun *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuvassa (kuvaliite 4) tummansinistä, lähes mustaa, taustaa vasten piirtyvän valkoharmaan kolmion läpäisee vasemmalta alaviistosta loivasti kohoava valkoinen viiva. Kolmion oikealla puolella neljä rinnakkain laskevaa värikästä viivaa jatkaa matkaansa kansikuvan oikean reunan yli. Nousevat ja laskevat linjat sekä kuvan keskelle sijoittuva tasasivuinen kolmio tekevät kansikuvan sommitelmasta symmetrisen. Visuaalisesti pelkistetyn graafisessa kansikuvassa ei ole minkäänlaista kirjoitusta. Sitä hallitsee sen tummasävyinen tausta, joka vie huomattavan osan sen pinta-alasta.

Jos kuvaa tulkitsee levyn nimen kautta, *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuva on luontevaa sijoittaa avaruuteen. Jos valkoinen viiva on avaruuden keskellä matkaava valonsäde, on kolmion oltava jonkinlainen prisma, joka taittaa säteen alkuperäisiin osasiinsa. Symmetrian lisäksi loivasti kohoavat ja laskevat linjat luovat kansikuvaan kolmiulotteisen syvyysvaikutelman, joka vie kolmion etäälle katsojasta, kuvan syvyyteen. Kolmiulotteinen tilallisuuden vaikutelma luo kolmion

mukaan vaihtoi myöhemmin sohvaan. Sounes 2001, 198–199. Muita *Screen Test* -lyhytelokuvissa esiintyneitä tähtiä olivat mm. Edie Sedgwick, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Dennis Hopper ja Susan Sontag. Sanoituksissaan Dylan oli usein viitannut Warholin teoksiin. Crow 2014, 279–286.

271 Jasper Johnsin taiteesta muistuttaviin asuihin pukeutunut The Who -yhtye oli Atlantin toisella puolen julistanut Anyway, Anyhow, Anywhere -singlensä ensimmäiseksi pop-taidesingleksi. Crow 2014, 278–279.

272 Richard Mortifoglion mukaan yhtye ei koskaan onnistunut kasvamaan irti Warhol-yhteydestään. Zak III 1997, 57.

ympärille kuvallisen äärettömyyden, loputtomiin jatkuvan avaruuden vaikutelman. Avaruudessa leijaileva prisma ja sen läpäisevät valonsäteet luovat kansikuvaan jonkinlaisen valon ja pimeyden välisen vastakkainasetelman, jonka yhteys levyn tunnelmalliseen musiikkiin uhkaa alkuun jäädä mysteeriksi. *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuva kuuluu täten ehdottomasti obskuurien kansikuvien kategoriaan.

Kuten lähes kaikki muutkin Pink Floyd -levyjen kansikuvista, myös *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuva on englantilaisen Storm Thorgersonin (1944–2013) suunnittelema.²⁷³ Thorgersonin ja Aubrey Powellin vuosina 1968–1983 pyörittämä Hipgnosis-yhtiö on vastuussa monista 1960- ja 1970-luvuilla julkaistujen rocklevyjen kansikuvista. Sinänsä tyyliiltään *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuva ei ole Thorgersonia tyypillisimmillään. Merkittävä osa Thorgersonin suunnittelemista kansikuvista on mieleenpainuvia surrealistisia valokuvia. Pink Floydin tuotannossa hyviä esimerkkejä Thorgersonin tyylistä ovat esimerkiksi vuonna 1977 ilmestyneen *Animals*-levyn maisemallinen kansikuva (kuvaliite 57), jossa sika lentää Lontoossa sijaitsevan voimalaitoksen yllä, vuonna 1971 ilmestyneen *Meddle*-levyn lähikuva (kuvaliite 58) vedenalaisesta korvasta tai perin hämmäntävä, vuonna 1970 ilmestyneen *Atom Heart Mother* -levyn kansikuva (kuvaliite 59) kameraa kohti katsovasta lehmästä.²⁷⁴ Thorgersonin suunnittelemien kansikuvien vetovoima perustuu usein siihen, ettei kuvien merkityksiä juurikaan selitellä. Katsojalle annetaan täten mahdollisuus muodostaa kansikuvien näennäisen irrationaalisuuden ja levyn sisältämän musiikin välille monenkirjavia tulkintoja. Sikäli myös *Dark Side of the Moon* kuuluu tähän joukkoon.²⁷⁵

Yhtenäiseksi temaattiseksi kokonaisuudeksi rakennetun albumikokonaisuuden kappaleet käsittelevät sanoituksissaan modernin elämän synnyttämiä sosiaalisia paineita. Tässä valossa levyn kansikuva onkin mahdollista nähdä jonkinlaisena inhimillisen vuorovaikutuksen vertauskuvana.²⁷⁶ Lisäksi levyn sanoituksissa toistuvat vertaukset, joissa valo ja pimeys, aurinko ja kuu, rinnastuvat inhimilliseen järkeen ja järjettömyyteen. Ajatukset niin sanotusta järjen valosta keskellä suurta pimeyttä tuovat myös mieleen 1700-lukulaisen rationaalisuutta korostaneen maailmankuvan.²⁷⁷

273Thorgerson tutustui yhtyeen jäseniin kouluvuosinaan Cambridgessa ja päätyi työskentelemään heidän kanssaan kun hänen silloinen kämppäkaveri kieltäytyi suunnittelemasta yhtyeen tulevan levyn kansikuvan. Thorgerson kertoo tarinan vuonna 2011 ilmestyneessä *Taken by storm: The Art Of Storm Thorgerson and Hipgnosis* -dokumenttielokuvassa. Ks. myös Schaffner 2006, 205.

274Useat Thorgersonin kansikuvista ovat velkaa surrealismille. *Taken by Storm: The Art Of Storm Thorgerson and Hipgnosis* -dokumenttielokuvassa Thorgerson mainitseekin nuoruuden taiteilijaesikuvikseen René Magritten ja elokuvantekijä Federico Fellinin.

275Dan Nadel kommentoi Thorgersonin kansikuvien tehoa seuraavin sanoin: If an image is potent, it stays with you, whether it's a record cover or a painting. In the case of those covers they're potent images regardless of the music, and once that's burned into your brain, it's hard to forget it when the music comes on. Grønstad & Vågnes 2010, 198. ”The cover of *Dark Side* opts for an image much more open for interpretation than any band photo.” Reising 2005, xiv-xv.

276Kansikuvan valonsäteet jatkuvat levyn takakanteen, jossa ne ylösalaisen prisman kautta jatkavat matkaansa muodostaen etukannen kanssa eräänlaisen loputtoman kehän. Ks. kuvaliite 60.

277Valistus sanana viittaa juuri ajatukseen valosta tiedon ja näkemisen metaforana. Mikkonen 2005, 94.

Samalla valistuksen ajasta muistuttavat miellelyhtymät viittaavat hyvin antroposentriseen maailmankuvaan, jossa ihminen järjen avulla kohottaa itsensä luonnon yläpuolelle.

Tekijyyden näkökulmasta tarkasteltuna *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuvan valonsäteiden voi myös tulkita symboloivan luovuutta ja ideoiden maailmaa, joka linkittää kansikuvan taiteen tekoprosessiin. Kenties kyseessä on kuvallinen vertaus luovasta prosessista, jossa yksittäinen idea puhkeaa tekijän avulla kokonaiseen värien kirjoon. Tällöin albumi itsessään tai sillä esiintyvät musiikintekijät ovat prisma, joka taittaa yksittäisen idean kokonaisuudeksi, joka sitten jatkaa matkaansa kohti kuulijoita.²⁷⁸ Prismen voi nähdä myös yksittäisen visionäärisen tekijän symbolina, mikä tuntuukin luontealta tulkinnalta yhtyeen historian valossa. *Dark Side of the Moon* on ensimmäinen albumi, jolla yhtyeen laulajabasisti Roger Waters (1943–) otti pääasiallisen vastuun kappaleiden sanoittamisesta sekä albumikokonaisuuden tematiikan hahmottelemisesta. 1970-luvun puoliväliin mennessä Watersista tuli yhtyeen johtohahmo, hyvin voimakastahtoinen auteur.²⁷⁹

Teemoiltaan *Dark Side of the Moon* on monin tavoin aikansa lapsi. 1960- ja 1970-lukujen rockmusiikissa avaruus oli suosittu aihe ja vertauskuva, jonka äärelle musiikintekijöitä varmasti innoitti Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton välillä käyty, mediassa runsaasti näkyvyyttä saanut kilpailu avaruuden valloittamisesta.²⁸⁰ Kun heinäkuussa 1969 Yhdysvallat toteutti onnistuneesti kuulennon ja Apollo 11 -aluksen miehistö laskeutui kuun pinnalle, länsimaisille ihmisille avautui kulkuväylä todellisuuteen, joka siihen saakka oli ollut vain tieteisfantasiaa. Hieman vastaavalla tavalla 1800-luvun lopulla eurooppalaiset symbolistitaiteilijat saivat vaikutteita tieteen viimeisimmistä edistysaskelista kuten röntgenkuvauksesta sekä psykologiasta, jotka kuulentojen tapaan avasivat kokonaan uudenlaisen tutkimattoman alueen jokapäiväiseen todellisuuteen: sisäisen avaruuden, jota myös *Dark Side of the Moon* tutkii kappaleidensa sanoituksissa.²⁸¹ Levyn otsikon (suom. kuun pimeä puoli, tekijän käännös) voi ajatella viittaavan kuun puoleen, jota ei voi nähdä maan kamaralta, joka täten toimii vertauskuvana ihmisen alitajunnalle, jota ei voi nähdä, mutta joka silti vaikuttaa käyttäytymiseemme.²⁸²

278Sheila Whiteleyn mukaan kansikuvan prisma viittaa psykedeeliseen efektiin, johon yhtye pyrki yhdistäessään valoa ja ääntä konserteissaan. Whiteley tulkitsee hankin prismaa inspiraation kuvauksena. Whiteley 1992, 105.

279Reising 2005, 47–48. Yhtye teki *Dark Side of the Moon* -levyn jälkeen vielä neljä levyä yhdessä, joista viimeisintä, vuonna 1983 julkaistua *Final Cut* -levyä pidetään Watersin soololevynä. Osittain juuri Watersin despoottimaisen johtajuuden seurauksena yhtyeen ja Watersin yhteinen taival päättyi vuonna 1985. Ks. esim. Reising 2005, xv. Auteur-ajattelusta yhtye oli varmasti saanut ensikäden kokemuksia työskennellessään edeltävinä vuosina eurooppalaisten elokuvantekijöiden kuten Barbet Schroederin ja Michelangelo Antonionin kanssa. Ks. Mason 2004, 126–130, 164.

280Avaruusteema näkyi 1960-luvun lopussa myös laajemmin populaarikulttuurissa. Esim. Stanley Kubrickin elokuva *2001: Avaruusseikkailu* (2001: *A Space Odyssey*) herätti huomiota ilmestyessään vuonna 1968. Led Zeppelinin vuonna 1976 julkaistun *Presence*-levyn kansikuvassa nähdään Kubrickin elokuvasta muistuttava musta monoliitti.

281Symbolisteista ja vuosisadan vaihteen tieteen vaiheista ks. esim. von Bonsdorff 2014, 85.

282Kuuhan assosioidaan tunteisiin pohjautuva intuitiivinen ja arvaamaton käytös. Englannin kielen hulluutta tarkoittava lunacy-sana viittaa sekin kuuhan. Myös *Dark Side of the Moon* -levyn kappaleet sivuavat hulluuden

Keväällä 1973 julkaistuun *Dark Side of the Moon* -levyyn mennessä kansikuvien nimettömyydestä oli muodostunut Pink Floydille eräänlainen visuaalinen tavaramerkki. Jokaisen 1970-luvulla julkaistun Pink Floyd -studioalbumin kansikuva on nimetön.²⁸³ ”The Narrative Potential of Album Covers” -artikkelissaan Robert J. Belton kirjoittaa ajatuksesta, joka tuntuu erityisen osuvalta ottaa esiin Storm Thorgersonin Pink Floydille suunnitteleminen kansikuvien kohdalla. Beltonin mukaan nimettömät kansikuvat ovat eräänlaista valikoidun sisäpiirin kesken tapahtuvaa tarkoitukselliseen harhauttamiseen perustuvaa leikkiä.²⁸⁴ Arvoituksellisten kansikuvien avulla kuulijakunnasta muodostuu eräänlainen salaseura, joka tietää jotain, mitä muut eivät tiedä. Täten se, mikä asiaan vihkiytymättömän silmissä näyttää haluna pysyä tuntemattomana, onkin jotain päinvastaista, koska tietyn musiikkityylin ja yksittäisen yhtyeen kuvalliset konventiot tuntevalle henkilölle kyseessä on tunnistettava kansikuva. Näennäisen piiloutumisen voidaan täten ajatella vetävän valikoitua ostajakuntaa puoleensa ja sikäli kyseessä on tarkasti kohdennettua markkinointia. Levyn kansikuvan nimettömyydestä tulee tekijöiden tapa valikoida yleisönsä.²⁸⁵

Pink Floydin kohdalla kansikuvien nimettömyyteen liittyy myös tietoinen halu asettautua erilleen pop-musiikin piiristä.²⁸⁶ Kansikuvien arvoituksellisuuden voidaan tulkita liittyvän populaarikulttuurin ja taiteen väliseen vastakkainasetteluun – ajatukseen, jonka mukaan populaarikulttuuri on jotain, jossa kaikki tuodaan näkyville ja jota tyrkytetään yleisölle kaupallisuuden ehdoilla, kun taas taide, Theodor W. Adornon ajatuksia mukaillen, asettuu vastustamaan tätä kaupallisuutta. Yhtyeen nimi levyjen kansikuvissa edustaa musiikkiteollisuutta, koska nimi on brändi, jonka avulla levy-yhtiö pyrkii myymään kyseistä levyä. Nimen pois jättäminen kansikuvasta on täten kaupallisia tahoja vastaan esitetty visuaalinen kannanotto.²⁸⁷

Verrattuna esimerkiksi The Beatlesin ja The Rolling Stonesin levyjen kansikuviin, joita hallitsevat henkilökuvat yhtyeen jäsenistä, Pink Floydin käyttämä kuvasto on luonteeltaan täysin päinvastaista. Se, ettei Pink Floyd -levyjen kansikuvissa juuri koskaan nähdä kuvia yhtyeen jäsenistä on tapa asettua erilleen henkilökuvien kautta tapahtuvaan palvontaan perustuvasta populaarikulttuurista. Pink Floydin kohdalla henkilökuvattomuuden taustalla vaikutti myös se, että yhtyeen perustajajäsenen ja pääasiallisen lauluntekijän Syd Barrettin lähdettyä yhtyeestä vuonna

tematiikkaa.

283Valtaosa yhtyeen studioalbumien kansikuvista aina vuonna 2014 julkaistuun *The Endless River* -levyyn saakka on nimettömiä.

284Artikkelissaan Belton käyttää nimitystä ”in-crowd mind games”.

285Reising 2005, 49. (Viittaus teokseen Jones, Cliff, 1996. *Echoes: The Stories Behind Every Pink Floyd Song*.

London: Omnibus.) Craig Baileyn mukaan ”it’s the mystery of *Dark Side* that, for me, is one of the strongest selling points. The same holds true for the band as whole. For example, if the cover had featured a posturing studio shot of the band, would the whole package be as appealing?” Reising 2005, xiv.

286 Reising 2005, 104.

287Shuker 2012, 22–23, 266. Musiikintekijöiden halu taistella levyteollisuutta vastaan tuntuu paradoksaaliselta, koska kyseessä on massatuotettu, myytäväksi tehty äänilevy. Asetelma muistuttaa Pierre Bourdieun toteamusta siitä kuinka taiteen kenttä toimii päinvastaisella logiikalla talouden kenttään nähden. Ks. Bourdieu 1998, 140, 178.

1968, sillä ei ollut varsinaista johtohahmoa ja niin sanottua keulakuvaa. Tämän seurauksena yhtyeelle muodostui levyjen kansikuvien ja konserttiesiintymisten kautta omanlaisensa visuaalinen anonymiteetti, josta itsessään tuli tunnistettava osa yhtyeen kuvakieltä.²⁸⁸

Kieltäytyessään pop-tähden urasta Barrettista muodostui yhtyeen silmissä eräänlainen kaupallisen maailman kieltänyt marttyyrihahmo, josta yhtye päätyi kirjoittamaan kokonaisen albumin 1970-luvun puolivälissä.²⁸⁹ *Wish You Were Here* -levyn nimettömässä kansikuvassa (kuvaliite 61) kättelevät kaksi liikemiestä, joista toinen on syttynyt palamaan. Kansikuvan voi nähdä viittauksena sopimukseen, jonka tarinan mukaan blueslaulaja Robert Johnson (1911–1938) teki paholaisen kanssa oppiakseen soittamaan kitaraa, mutta myös kritiikkinä musiikkiteollisuuden edustamaa arvomaailmaa kohtaan. *Wish You Were Here* -levyn kansikuva tahtoo sanoa, että jokainen musiikkiteollisuuden kanssa yhteistyöhön ryhtyvä tekee sopimuksen paholaisen kanssa.²⁹⁰ Toistuva teema Pink Floydin tuotannossa onkin paitsi yksilön ja yhteiskunnan väliset ristiriidat, myös bourdieulainen taiteen ja kaupallisen maailman välinen vastakkainasettelu.²⁹¹

Vuonna 1979 ilmestynyt Roger Watersin sanoittama ja omaelämäkerrallinen *The Wall* sekä erityisesti levyn vuonna 1982 ilmestynyt filmatisointi *Pink Floyd: The Wall* tekevät voimakkaita kannanottoja yksilön ja yhteiskunnan, sekä tekijän ja yleisön välisestä suhteesta. Kappaleiden sanoituksia mukailevassa elokuvassa yksilöt alistetaan julman koulutusjärjestelmän avulla osaksi yhteiskunnan kasvotonta koneistoa. Liukuhihnalla tapahtuva standardisaatio kommentoi jälleen myös musiikintekijän ja musiikkiteollisuuden välistä suhdetta – musiikkiteollisuuden halua toistaa menestyksestä kaavaa siinä missä musiikintekijä haluaa taiteilijan tavoin etsiä ja löytää.

Lisäksi elokuvassa tähtikulttuuri sekä erityisesti suurikokoiset rockkonsertit rinnastetaan fasismiin. Elokuvan päähenkilö Pink on ihmisjoukon edessä karjuvana mielipuolena yhdistelmä diktaattoria ja yleisön palvomaa tähteä. Myöhemmin elokuvassa valtaviin mittasuhteisiin kasvaneen suosion ja sen mahdollistaman sosiaalisen vallan seurauksena hotellihuoneisiin eristäytynyt tekijä alkaa voida henkisesti pahoin.²⁹²

The Wall -levyn julkaisua seuranneissa konserteissa yhtye jatkoi samojen teemojen äärellä rakentamalla konsertin aikana yleisön ja esiintyjien välille valtavan muurin (kuvaliite 62).

288Yhtyeen imago ei ollut yhtään vähemmän visuaalinen, mutta ei perustunut yhtyeen jäsenten kuviin. Tarinan mukaan yhtyeen jäsenet saattoivat kulkea konserttien yhteydessä yleisön joukossa tulematta tunnistetuiksi. Reising 2005, 49. Pink Floydin jäsenet eivät käyttäytyneet esiintymisissään tähtien tavoin. Esiintymisten todellinen tähti oli audiovisuaalinen spehtaakkeli itsesään, eivät lavalla soittavat yhtyeen jäsenet. Reising 2005, 34.

289Reising 2005, 170.

290*Wish You Were Here* -levyn kansikuvasta ks. Schaffner 2006, 298–302.

291Ks. esim. Holm-Hudson 2002, 102–103. *Animals*-levyn sanoituksissa Waters rinnastaa ihmiset eläinlajeihin. Toiset ovat lampaita, toiset sikoja, toiset koiria. Levy-yhtiön johtajat Waters rinnastaa sikoihin. Eläin-allegoriasta ks. Schaffner 2006, 310–311.

292Linkki elokuvan kohtaukseen <https://www.youtube.com/watch?v=196h-nUrNB4>. Watersin mukaan ”[r]ock and rollista on tulossa viihteeksi naamioitua ahneutta, aivan kuten sodasta on tullut politiikaksi naamioitua ahneutta.” Schaffner 2006, 319.

Varsinaisen konsertin aluksi lavalle saapui yhtyeen jäseniä muistuttavia naamioita (kuvaliite 63) kasvoillaan pitäviä henkilöitä. Koska fyysinen välimatka esiintyjän ja yleisön välillä oli suurissa rockkonserteissa kasvanut niin suureksi, yleisö todella kuvitteli, että naamiot kasvoillaan konsertin ensimmäistä kappaletta soittavat henkilöt olivat itse yhtye. Tapauksen voi ajatella kommentoivan yleisön ja tekijän välistä problemaattista suhdetta ja myös muistuttavan jälleen Foucault'n ajatuksia tekijyyttä kohtaan heijastetuista odotuksista. Tällöin valtaviin mittasuhteisiin paisuneessa rockspektaakkelissa tekijyydestä on tullut naamio. Kyseisen performanssin voi myös nähdä kommentaarina musiikkiteollisuutta kohtaan, joka liiketalouden nimissä vaatii musiikintekijöitä kiipeämään esiintymislavalle ilta illan jälkeen ja niin tehdessään pukemaan ylleen viihdyttäjän kasvot.²⁹³

Dark Side of the Moon -levyn kansikuva mahdollistaa kaikkiaan hyvin monensuuntaisia tulkintoja. Toisaalta se johdattelee tulkinnat tieteen ja teknologian äärelle, toisaalta pohtimaan luovaan työhön liittyvää tekijyyttä ja siihen liittyvää vapautta.²⁹⁴ Pink Floydin ajattelumaailmassa ja sitä heijastelevassa kuvastossa täydellinen itsemääräämisoikeus tuntuu olevan asia, joka erottaa taiteilijan viihdyttäjästä. *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuvassa tekijäisyys on kohotettu avaruuden juhlaan yksinäisyyteen visionäärisen auteurin toimesta ja vain valonsäteinä liikkuva inspiraatio saa kohdata oman ylemmyydetuntonsa etäisyydessä operoivan tekijän. Ajatus tekijästä prismaattisena välikappaleena palauttaa mieleen jälleen kerran 1800-lukulaiset romantiikan ajan taiteilijuutta ja taiteen tekoprosessia mystifioivat ajatukset.

Storm Thorgersonin mukaan *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuvan prisma, jonka kolmiomuoto toistuu levyn alkuperäispainoksen sisältä löytyneessä julisteessa kuvina öisestä Gizan pyramidista, viittaa sekä yhtyeen näyttäviin konserttiesiintymisiin että myös kappaleiden sanoituksissa esiintyvään, kunnianhimon ja ahneuden hallitsemaan yhteiskuntaan.²⁹⁵ Jos kansikuvan kolmion näkee pyramidina, yhdistää se Pink Floydin tekemiset 1970-luvulla erityisesti niin sanotun progressiivisen rockin suosimaan kuvastoon. Samalla musiikki ja taide tulee rinnastetuksi hyvin mahtipontiseen ja idealistiseen sävyyn pyramideina ihmiskunnan suuriin saavutuksiin. Toisaalta pyramidi on myös hierarkisen vallan symboli, jonka voi tulkita heijastelevan paitsi yhtyeen ulkopuolista yhteiskunnallista todellisuutta, myös yhtyeen sisäistä valta-asetelmaa, jossa yksittäinen tekijä ottaa kokonaisvaltaisen luovan kontrollin. Mitä korkeammalle pyramidi nousee, sitä

293 Läpi uransa Pink Floyd tunnettiin teatraalisista konserteistaan, jotka oopperan tavoin yhdistelivät musiikkia ja teatteria. 1970-luvulla konserttien kuten myös koko musiikkiteollisuuden mittakaavat olivat paisuneet suunnattomiksi ja etäisyys tekijän sekä yleisön välillä oli kasvanut samaa tahtia. Näin voi ainakin päätellä Roger Watersin 1970-luvulla kirjoittamien kappaleiden, albumikokonaisuuksien tematiikan ja niihin liitetyn kuvaston perusteella. Yhtyeen spektaakkelimaisista konserteista ks. Reising 2005, 27–42.

294 ”The cover of *Dark Side* opts for an image much more open for interpretation than any band photo.” Reising 2005, xiv–xv.

295 Reising 2005, 2.

kapeammaksi se käy eikä sen ehdottomalla huipulla ole sijaa kuin yhdelle muut nujertaneelle voittajayksilölle.

4.6. *Led Zeppelin IV* – paluu kuvitteellisen alkuperäisyyden äärelle

Marraskuussa 1971 julkaistun *Led Zeppelinin* neljännen pitkäsoiton nimettömässä kansikuvassa (kuvaliite 5) näemme seinälle ripustetun mustakehyksisen kuvan, mahdollisesti maalauksen. Kuvassa parrakas hattupäinen mies nojaa kumarassa asennossa keppiin ja kantaa selässään jonkinlaista yhteen sidottua oksaröykkiötä. Miehen katse on suunnattu kuvan katsojaa kohti. Takana näkyy vihertävää niittyä, metsänlaitaa sekä tasaisen harmaa taivas. Koristeellisesti muotoiltujen mustien kehysten ulkopuolella kuvaa ympäröi huonokuntoinen harmaa kukkakuvioinen tapetti. Kansikuvan vasemmassa laidassa sekä yläkulmassa tapetin alta paljastuu harmaata seinämateriaalia, mahdollisesti betonia. Rapistunut kukkatapetti itsessään on maalauksellinen ja täynnä ajan haalistamia värisävyjä. Kyseessä on eräänlainen kaksoiskuva: kuva kuvan sisällä. Tai oikeastaan kolminkertainen kuva, koska levyn kansikuva itsessään on kuva kuvitetun seinäpaperin keskellä olevasta kuvasta (eli kuva kuvasta kuvan sisällä). Tunnelmaltaan *Led Zeppelinin* neljännen levyn kansikuva on lohduton ja kysymyksiä herättävä.

Kuva-aiheeltaan seinälle ripustettu mustakehyksinen kuva muistuttaa 1800-luvun puolivälissä tehtyjä ranskalaisia maalauksia, joissa oksia keräävät henkilöt antoivat hahmon ranskalaisen yhteiskunnan vähäosaisille. Kuva-aihetta on tulkittu kannanottona yhteiskunnallista eriarvoisuutta kohtaan, vaikka itse taiteilijat usein kieltäytyivätkin kyseisistä, sävyltään sosialistisista tulkinnoista.²⁹⁶ Oksankerääjäkuvia löytyy ranskalaistaiteilijoiden kuten Gustave Courbetin (1819–1877), Théodore Rousseau'n (1812–1867) sekä Jean-François Millet'n (1814–1875) tuotannosta (kuvaliitteet 64–65).²⁹⁷ Taidehistorioitsija Greg M. Thomas kirjoittaa kuva-aiheesta kirjassa *Art and ecology in nineteenth-century France: the landscapes of Théodore Rousseau*. Thomasin mukaan 1600-luvulta aina 1800-luvulle saakka Ranskassa vallitsi lakeja, jotka rajoittivat yksityishenkilöiden oikeutta kerätä puutavaraa metsistä. Lakeja saatettiin kuitenkin kiertää keräämällä puista irrallaan lojuvia oksia, jonka seurauksena vähävaraiset henkilöt keräsivät käyttöönsä maahan pudonnutta puutavaraa.²⁹⁸

Ymmärtääkseen paremmin *Led Zeppelinin* neljännen pitkäsoiton obskuuria kansikuvaa tulee kääntää käsissään oleva kansikuva ympäri, koska kuva jatkuu kannen takapuolelle. Levyn etu- ja

²⁹⁶Honour & Fleming 2006, 675–676.

²⁹⁷Muun muassa Millet'n *Tähtänpöimijät*-teos (alkuper. nimeltään *Des Glaneuses*) 1850-luvulta kuvaa hieman vastaavanlaista tilannetta, jossa vähävaraiset henkilöt keräävät maahan jäänyttä viljaa.

²⁹⁸Thomas 2000, 161. Lain eri vaiheista ja siihen liittyvistä rajoituksista ks. Thomas 2000, 155.

takakannesta muodostuu yksi suuri kuva (kuvaliite 66), joka kaksiosaisten avautuvien kansien avulla levittäytyy koko mittaansa.²⁹⁹ Levyn takakannesta paljastuu jälleen yksi kuvallinen taso lisää: seinä, jolle oksankerääjäkuva on ripustettu on osa purkutyön alla olevaa rakennusta. Osittain sortuneen seinän takaa paljastuu maisema, jossa vihreän pusikon keskeltä pilkistää lisää huonokuntoisia, purkutyön keskellä olevia rakennuksia. Rakennusten takana horisontissa kohoaa jonkinlainen modeni pilvenpiirtäjä sekä kaksi hieman matalampaa kerrostaloa. Täten levyn kansikuvasta muodostuu jonkinlainen rakennuksien kautta tapahtuva kuvallinen kannanotto menneisyyden sekä nykyhetken väliseen suhteeseen. Led Zeppelinin neljännen pitkäsoiton kansikuvassa uudisrakennusten muodossa materialisoituva nykyaika uhkaa jyrätä alleen vanhan maailman ja samalla sen edustamat arvot.³⁰⁰

Yhtyeen kitaristi ja johtohahmo Jimmy Page kommentoi kansikuvan oksankerääjähahmoa lehtihaastattelussa kutsumalla häntä henkilöksi, joka elää harmoniassa luonnon kanssa.³⁰¹ Pagen antamista haastatteluista ei käy ilmi, kuinka hyvin kitaristi tunsikin 1800-luvun ranskalaista maalaustaidetta vai edustiko kyseinen kuva hänelle vain mennyttä aikaa yleisemmällä tasolla. Toisaalta Page oli nuoruudessaan opiskellut taidekoulussa ja voitaisiin olettaa, että englantilainen taidekoulutus 1960-luvun alussa painotti myös ranskalaisen maalaustaiteen historiaa. Niin tai näin, Pagen lausahdus luonnon kanssa harmoniassa tapahtuvasta elämästä tuntuu romantisoivan yksinkertaista elämää ja niukkuutta, mikä saattaa tuntua ristiriitaiselta hedonisesta rockelämästään tunnetun muusikon sanomana.

Vaikka kyseessä onkin eräänlainen optinen leikki, Led Zeppelinin neljännen levyn kansikuva on merkityksiltään ehdottoman harkittu ja jopa alleviivaava. Kansikuvan voi tulkita viestivän, kuinka tekijöiden mielestä läntinen maailma on vuonna 1971 vieraantumassa menneisyydestä ja samalla menettämässä jotain arvokasta.³⁰² Kansikuvan äärellä mieleen palaavat 1890-luvulla eurooppalaisten symbolistitaiteilijoiden keskuudessa vallinneet modernisaatioprosessia kritisoidut asenteet ja kaipuu yksinkertaisemmän elämän äärelle. Symbolistitaiteilijoiden kohdalla kyse oli vastareaktiosta vuosisadan lopun kiivaalle teollistumiskehitykselle – prosessille, jonka voidaan ajatella jatkuneen myös 1970-luvulla.³⁰³ Kehityskulussa³⁰⁴, jossa uudet teknologiat korvaavat vanhat, muutoksen keskellä elävistä ihmisistä

299Avautuvat gatefold-kannet olivat tyypillisiä menestyksekkäiden rockyhtyeiden julkaisuissa 1970-luvulla.

300Hyvin samanlainen temaattisesti on kanadalaisen Rush-yhtyeen vuonna 1977 julkaistun *Farewell to Kings* -levyn kansikuva (kuvaliite 67), jossa jonkinlainen kuningas-nukke on jäänyt istumaan valtaistuimelleen keskelle raunioita, joiden taustalla kohoaa modernia arkkitehtuuria.

301Davis 2009, 157–159.

302Kulttuurisen pessimismin käsitteestä ks. Uschanov 2015.

303”Esoteeriset opit olivat tunnetusti muotia 1800-luvun lopun Euroopassa, ja niihin liittyi haaveita tulevasta henkisemmästä aikakaudesta. Muoti oli suoraa seurausta 1800-luvun lopun kiihkeää modernisaatioprosessia kohtaan tunnetusta vieraantuneisuudesta.” Lukkarinen 2007, 107.

304Kehitysoptimisti kutsuu muutosta kehitykseksi ja uskoo, että se johtaa parempaan elämään.

osa kokee jäävänsä niin sanotusti kehityksen jalkoihin. Eräs tapa, jolla nämä muutokset konkretisoituvat jokapäiväisessä visuaalisessa ympäristössämme onkin juuri vanhojen rakennuksien (kuin menneiden aikojen muistomerkkien) purkaminen pois uusien tieltä.³⁰⁵

Hyvin pian Lontoossa vuonna 1968 tapahtuneen perustamisensa jälkeen Led Zeppelinistä tuli kansainvälisesti menestynyt yhtye ja kaupallisen menestyksen kautta yhtyeelle tarjoutui levyjään koskevaa päätäntävaltaa. Käytännössä tämä sosiaalinen valta-asema antoi kitaristi Jimmy Pagelle mahdollisuuden toimia yhtyeen levyjen kokonaisvaltaisena tuottajana. Pagesta tuli yhtyeen taiteellinen johtohahmo ja hieman Roger Watersin tapaan esimerkki 1970-lukulaisesta rock-auteurista.³⁰⁶ Nopeasti saavutettu menestys synnytti julkisuudessa syytöksiä, joiden mukaan yhtyeen suosio perustui lehdistön luomaan hypeen eikä musiikillisiin ansioihin. Pagen mukaan yhtyeen neljännen levyn sekä sen kansikuvan nimettömyys liittyi haluun todistaa, että yhtyeen menestyksen takana oli musiikki eikä Led Zeppelin -nimen ympärillä tapahtuva mediajulkisuus.³⁰⁷ Yhtyeen alkuperäinen tarkoitus oli julkaista kyseinen levy jopa ilman minkäänlaista kataloginumeroa, jolloin sen jäljittäminen sekä myyntilukujen selvittäminen olisi ollut mahdotonta.³⁰⁸

Led Zeppelinin neljännen pitkäsoiton kansissa nimettömyys on viety äärimmäisyyksiin saakka ja jopa levyn sisäkansissa yhtyeen jäsenten nimet on korvattu neljällä symbolilla (kuvaliite 68).³⁰⁹ Kansien ainoa tekijöiden henkilöllisyyteen viittaava informaatio on sisältä löytyvä pieni teksti, joka ilmoittaa Jimmy Pagen levyn tuottajaksi. Sinänsä Led Zeppelinin neljännen levyn kansikuvan kohdalla huomion arvoista on myös se, ettei sen kohdalla koskaan puhuta sen suunnittelijasta tai esimerkiksi valokuvaajasta, vaan kansikuvan tekijyys mielletään yhtyeen ja erityisesti Pagen nimiin.³¹⁰

Led Zeppelin -levyjen kuvastossa toistuvat esoteeriset elementit sekä viittaukset okkultismiin. Vuonna 1973 ilmestyneen *Houses of the Holy* -levyn nimettömässä kansikuvassa (kuvaliite 69) auringonnousun valaisemat alastomat lapset kiipeävät ylös Skotlannissa sijaitsevia

305Myös ajatus siitä, että valta ei ole ”kansan” käsissä ja päätökset, joista päädymme kärsimään tehdään ulottumattomissamme.

306Rock auteur -käsitteestä ks. Frith 1983, 52–53.

307Tolinski 2013, 171. Vrt. luvussa 2.2.2. käsittelemäni Bourdieun ajatukset signeerauksen fetissistä sekä Foucault'n ajatukset tekijänimestä.

308Davis 2009, 157–159.

309Symboleja on pidetty mm. muinaisina hieroglyfeinä. Rumpali John Bonhamin ja basisti John Paul Jonesin symbolit olivat Rudolph Kochin *The Book of Signs* -kirjasta. Laulaja Robert Plantin symboli, jossa on kuvattuna sulka ympyrän keskellä, oli symboli, jota filosofit ovat käyttäneet. Page kommentoi symboliaan vain sanomalla kryptisesti: ”My symbol was about invoking and being invocative.” Ks. *Classic Rock Special: Led Zeppelin Second Edition*, 2018, Future Publishing Limited, 40. Ks. myös Davis 2009, 157–159.

310Keith Shadwickin vuonna 2005 ilmestyneessä kirjassa *Led Zeppelin, the story of a band and their music, 1968–1980* mainitaan, kuinka kansien suunnittelijoille annettiin yhtyeen suunnalta käsky, kuinka toimia kannen suhteen. Prosessia ei kuvailla beckeriläisenä ryhmätyönä, vaan päinvastoin. ”The album designers were briefed and given the raw material with which to work: a photo containing a painting of a faggot-gatherer that hangs on the interior wall of a demolished house against a background of slum clearance and tower blocks in Eve Hill, Dudley, in the Midlands.” Shadwick 2005, 151. Edelleenkin ei ole löydettävissä tietoa siitä, kuka esimerkiksi toimi kyseisen kansikuvan graafikkona.

muinaisia kalliomuodostelmia.³¹¹ Vuonna 1977 julkaistun *Presence*-levyn arvoituksellisessa kansikuvassa nähdään Stanley Kubrickin *2001: A Space Odyssey* -elokuvasta muistuttava musta objekti erilaisissa arkisissa ympäristöissä. Yhtyeen neljännen levyn kansikuvan äärellä erityisen voimakkaana esiin nousee ajatus jonkinlaisen kuvitteellisen alkuperäisyyden äärelle palaamisesta.³¹² Jimmy Pagen ilmaisema ajatus siitä, kuinka tekijöiden kuvien ja nimien sijaan vain itse musiikki merkitsee, saa tukea kansikuvasta, jossa täydellisellä nimettömyydellä pyritään eroon tekijänimeen julkisuudessa liitetystä merkityksistä. Kansikuvan nimettömyyden taustalla voi tulkita vaikuttavan ajatuksen, jonka mukaan yhtye haluaa palata tekemisensä kuvitteellisille juurille ja sillä tavoin unohtaa ympäröivä maailma, sen odotukset ja mahdolliset syytökset.

Pink Floydin tapaan Storm Thorgerson ja Hipgnosis-yhtiö vastasivat suuresta osasta Led Zeppelinin visuaalista ulosantia 1970-luvulla. Jos vertaa keskenään Led Zeppelinin ja Pink Floydin 1970-luvulla julkaistujen levyjen kansikuvia, niiden tunnelmat ja viestit ovat huomattavan erilaisia, vaikka molemmissa tapauksissa kansikuvan rooli on merkittävä osa albumikokonaisuutta. Toisin kuin Led Zeppelinin kohdalla, Pink Floydin kansikuvissa keskeistä ja toistuvaa tuntuu olevan surrealismin keinoin tapahtuva sosiaalinen kommentaari. Led Zeppelinin kansikuvissa sen sijaan korostuu tekijöiden halu linkittää tekemisensä johonkin ajattomaan ja ikaikaaiseen. Samalla tavoin yhtyeen neljännen pitkäsoiton kansikuvasta muodostuukin nykyhetken sekä romantisoidun menneisyyden lohduton kohtaaminen.³¹³

Vaikka kansikuvan nimettömyyttä voi ajatella hyökkäyksenä mediaa ja musiikkiteollisuutta kohtaan, kyse lienee hyökkäyksen sijaan halusta varjella asioita, jotka tekijä itse kokee arvokkaiksi. Stephen Davisin alunperin vuonna 1985 ilmestyneessä *Jumalten vasara* -historiikissa kerrotaan tarina, jonka mukaan yhtye kertoi levy-yhtiö Atlanticille, ettei yhtye luovuttaisi sille levyn masternauhoja ennen kuin levyn kansikuva olisi yhtyeen toiveiden mukainen.³¹⁴ Historiikeissa kerrataan myös, kuinka yhtyeen manageri Peter Grant kävi ilmoittamassa levy-yhtiölle ehdot, joilla tuleva julkaisu tehtäisiin. Tapa, jolla kyseinen tarina kerrotaan osoittaa selvää halua korostaa tiettyä tekijyyden ja teollisuuden välistä valtasuhdetta. Levy-yhtiön kerrotaan odottaneen innoissaan hetkeä jona yhtye toimittaisi sille uuden levynsä; ei niin, että yhtye viimeistelee levyä paniikissa, koska levy-yhtiö vaatii heiltä uutta levyä. Rockhistoriikit pitävät täten yllä eräänlaista sankarillista

311Davis 2009, 196–197.

312Pagen ajatus siitä, että nimetön kansi antaa musiikin puhua puolestaan viittaa alkuperäisyyden ja aitouden ihanteeseen, joka liitetään usein blues-musiikkiin. Samalla autenttisuus ja sen tavoittelemineen on yksi rock-musiikin suurimmista myyteistä. Kuka määrittelee, mitä on alkuperäinen ja aito, muuta kuin nostalgian sävyttämää, menneisyydessä sijaitsevan kuvitellun viattomuuden tavoittelua? Ranskalaisen kirjallisuuden historiassa 1880-luvulta alkaen uusi avantgarde peräänkuulutti juurille paluuta ja alkuperäistä puhtautta. Tämän seurauksena kirjallisuuden historialla on tapana näyttäytyä eräänlaisena puhdistautumisprosessina. Bourdieu 1998, 62.

313Led Zeppelin -levyjen kansikuvat eivät myöskään muodosta tyylillisesti niin yhdenmukaista jatkumoa kuin Pink Floyd -levyjen kansikuvat.

314Davis 2009, 157–159. Ks. Atlantic-levy-yhtiötä johtaneen Phil Carsonin haastattelu, jossa käsitellään yhtyeelle sallittua suurta päättäväisyyttä tekemisiensä suhteen, *Classic Rock Special: Led Zeppelin Second Edition*, 2018, 110.

tekijäkuva, joka Led Zeppelinin kohdalla liittyy tekijyyden ja teollisuuden välillä tapahtuvaan valtataisteluun.³¹⁵ Led Zeppelinin vuonna 1971 ilmestyneen neljännen levyn nimettömän kansikuvan voikin nähdä autonomisen tekijyyden julistuksena ja voimanosoituksena.

315Ks. esim. Tolinski 2013, 171. Kyseessä on jälleen kerran bourdieulainen kenttien sisällä ja kenttien välillä tapahtuva taisteluasetelma, joka viittaa jälleen myös Theodor W. Adornon kriittisiin ajatuksiin koskien massakulttuuria.

5. LOPPUPÄÄTELMÄT

Lähtemisiä, saapumisia, tunnustuksellista läsnäoloa ja suurieleistä poissaoloa. Vaikka analysoimieni kansikuvien merkitykset rönsyilevätkin laajalle, lopulta ne kuitenkin nivoutuvat yhteen tekijyyden teeman kautta. Tutkielmani osoittaa, kuinka tekijäidentiteettiä koskevat kysymykset ovat olleet hyvin voimakkaasti läsnä musiikintekijöiden toiminnassa 1960- ja 1970-luvuilla ja heijastuvat tänä aikana julkaistujen äänilevyjen kansikuviin monin eri tavoin. Tekijyyden näennäinen nimen muodossa pois pyyhkiytyminen ei suinkaan tarkoita, etteikö tekijyys olisi nähtävissä levyjen kansikuvissa. Päinvastoin, kansikuvien nimettömyys tuo tekijyyttä koskevat kysymykset esiin näkyvän poissaolon kautta. Seuraavassa kokoan yhteen vastauksia, joita olen saanut johdantoluvussa esittämiini kysymyksiin.

5.1. Tekijyyden heijastumia

Millaiset tekijyyttä koskevat teemat toistuvat tutkimissani kansikuvissa ja erityisesti, millaista tekijyyttä tutkimani kansikuvat edustavat ja pyrkivät edistämään? Muotokuvamaisten kansikuvien taustalla voidaan nähdä vaikuttavan toisen maailmansodan jälkeiseen nuorisokulttuuriin kytkeytyvä tähtikulttuuri ja siihen liittyvä ikonistatuksen muodostuminen – tekijyyden muuttuminen kuviksi. *Abbey Road*, *It's Only Rock 'n Roll* ja myöskään *Self Portrait* -levyjen kansikuvat eivät ole muotokuvia perinteisessä mielessä, mutta ovat silti kuvia tekijöistä ja pitävät yllä populaarikulttuurin kuvakeskeisyyttä. Ne ovat kuvia kuvista hieman samaan tapaan kuten Led Zeppelinin neljännen levyn kansikuva on kuvia kuvien sisällä. Muotokuvamaisissa kansikuvissa näemme populaarikulttuurin kohottamia palvonnan kohteita – joko näennäisen vaatimattomia sellaisia, sosiaalista valtaa avoimesti hyväksi käyttäviä tai omaa identiteettiään pohtivia (kuvia, jotka yrittävät saada tolkkua itsestään ekspressiivisen omakuvan kautta). Levyjen kansikuvissa näemme performanssin, joka on jatkoa levyille tallennetulle musiikilliselle performanssille, konserteissa tapahtuvalle performanssille sekä median kautta tapahtuvalle julkiselle performanssille.

The Beatlesin syyskuussa 1969 ilmestyneen *Abbey Road* -levyn kansikuvassa on kuvattuna yksilöllisyyden kynnyksellä oleva tekijyys. Kansikuva toistaa sen, minkä tiedämme tapahtuneen yhtyeen historiassa ja oli kyse historiankirjoituksen vaikutuksesta lukemiseemme tai puhtaasta kuvan tulkinnasta, sillä tavoin se näyttäytyy meille nykyhetkestä käsin. *Abbey Road* -levyn kansikuvassa *yksilöllinen tekijyys* on jättämässä taakseen kollektiivisen tekijyyden ottaessaan askelia suojatien yli kohti tulevaisuutta. The Rolling Stonesin *It's Only Rock 'n Roll* -levyn

kansikuva sen sijaan edustaa *provokatiivista tekijyyttä* – häikäilemättömästi asemaansa hyväksikäyttävää tähtistatusta, joka käyttäytymisellään haastaa sovinnaisuuden rajoja. Vallitsevia normeja kyseenalaistaessaan kansikuvan tekijyys tekee samalla itsestään sukupolvien välisen kuilun symbolin. The Beatlesin kansikuvaan verrattuna, *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvan tekijyys on luonteeltaan kollektiivista. Kyseessä on yhtenäinen, kyseenalaiseen hurmioon yleisönsä lumoava konnajoukko.

Toinen tutkielmani kohteissa toistuva ilmiö on taiteilijastatusta tavoitteleva tekijyys eli tapaukset, joissa levyille musiikin muodossa dokumentoitu tekijyys rinnastetaan taiteilijuuteen kuvataidetta kansikuvana käyttäen kuten *Self Portrait* ja *Velvet Underground & Nico* -levyjen kohdalla. Kyseiset kansikuvat osoittavat, kuinka taide arvottavana statuksena on usein äärimmäisen tavoiteltua sosiaalista valtaa, bourdieulaisittain ilmaistuna suurin mahdollinen kulttuurisen pääoman muoto.³¹⁶

Tutkimani kohteet osoittavat, kuinka kansikuvaa käyttäen musiikintekijät pyrkivät 1960- ja 1970-luvulla tuomaan tekijyytensä taiteilijuuden piiriin. Kyse ei ole niinkään siitä, onko populaarimusiikki taidetta tai ovatko kyseisten levyjen kansikuvat taidetta, vaan siitä, mitä niiden taustalla vaikuttavat henkilöt halusivat itsestään ajateltavan. Sosiaaliseen statukseen liittyvä ajattelu palauttaa meidät Bourdieun distinktio-teorian äärelle. Henkilö, joka käyttää taidetta välineenään sosiaalisissa pyrkimyksissään on jotain muuta kuin henkilö, joka todella tekee taidetta. Kyseinen ilmiö ei ole kovinkaan kaukana esimerkiksi siitä, kuinka ihmiset hankkivat galleristien avustuksella koteihinsa modernia taidetta taloudellisena tai sosiaalisena sijoituksena.

Bob Dylanin *Self Portrait* -levyn kansikuvan tekijyys pyrkii pakenemaan määritelmiä ja kieltäytyy sille osoitetuista rooleista eli eräänlaisista tekijyyden naamioista. *Self Portrait* -levyn kansikuvan tekijyys on kieltäytynyt auktoriteetin asemasta, jonka voi myös tulkita jo itsessään olevan suuri autoritaarisuuden ele. Ennen kaikkea levyn kansikuva kuitenkin edustaa *tunnustuksellista ja reflektointia tekijyyttä*; tekijyyttä, jota kukaan ei tunnu kuuntelevan, koska se ei sovi yleisön ja median muodostamaan tekijäkuvaan, vaan toimii ulkoapäin suuntautuvan tekijäfunktion vastaisesti.

Velvet Underground & Nico -levyn kansikuva edustaa ambivalenttia tekijyyttä, jonka äärellä kyseenalaistuu koko tekijyyden määritelmä. Kansikuva edustaa näkymätöntä tekijyyttä, toisen tekijän varjoon jäävää tekijyyttä sekä toisen tekijän välineenä toimivaa tekijyyttä. Toisaalta kansikuvan voi tulkita edustavan aikakaudelleen uskollista, yhteistyöhön perustuvaa

316”Such a stress on intellectual, individual and aesthetic qualities can be seen as typical of high art and also a strategy for social hierarchization through 'taste' – creating 'cultural capital', a set of strategies by which upper classes differentiate themselves from 'the masses'. Hence the designation 'art' becomes one of the highest forms of cultural capital, and works primarily in the interests of the most powerful group generally to maintain the status quo.” Reising 2005, 46.

poikkitaiteellista tekijyyttä. Fallisen viittauksen kautta kansikuva edustaa myös sovinnaisuuden haastavaa tekijyyttä.

Kolmas kansikuvissa toistuva piirre on tekijän auktoriteettia korostavat kuvalliset viestit, oli sitten kyse eristäytyneestä tekijyydestä kuten *Dark Side of the Moon* -levyn kansikuvassa tai menneisyyttä romantisoivasta tekijyydestä Led Zeppelinin neljännen levyn kansikuvassa. Autoritaariseen, täydelliseen autonomiaan pyrkivään tekijyyteen tuntuu aina liittyvän voimakas vastakkain asettuminen, oli kyse sitten musiikintekijän ja musiikkiteollisuuden suhteesta, musiikintekijän ja yleisön välisestä suhteesta, yleisen sovinnaisuuden haastamisesta, tai tekijän ja heitä edeltäjien tekijöiden välisestä suhteesta. Tämä sosiaalinen uhma (ehkä kyseessä on eräänlainen alkukantainen sosiaalinen selviytymisvietti) toistuukin hieman eri muodoissa kaikissa kuudessa kansikuvassa, joita olen tutkielmassa analysoinut.

Dark Side of the Moon -levyn kansikuva edustaa täydelliseen kontrolliin pyrkivää auteur-tekijyyttä eli *autonomisen tekijyyden* ihannetta. Levyn graafinen kansikuva piirtää kuvan ehdottoman autoritaarisesta sekä intentionaalisesta, itsensä hyvin vakavasti ottavasta, tekijyydestä. Toisaalta kansikuva tematiikkansa kautta kytkee levyn kyseisen aikakauden ja tietyn musiikillisen alalajin visuaalisiin konventioihin ja siihen liittyvään tekijäkuvaan. Led Zeppelinin neljännen levyn kansikuva sen sijaan heijastelee *menneisyyttä romantisoivaa tekijyyttä*. Eri aikakausia rinnastelevan kansikuvan kautta muodostuu voimakas mielikuva 1900-lukulaista elämäntapaa vieroksuvasta tekijyydestä, joka menneisyyden sekä askeettisen elämän ääreltä etsii romantisoitua alkuperäisyyttä.

5.2. Kansikuvat taidehistoriallisessa kontekstissa

Entä minkälaista vuoropuhelua tutkimani kansikuvat käyvät taidehistorian kontekstissa?

Ensimmäisenä tulee mieleen, kuinka tutkimani kuusi kansikuvaa asettuvat tiettyyn kuvallisen perinnön jatkumoon, oli sitten kyse *Abbey Road* -levyn kansikuvasta ja keskiaikaisista pyhimyskuvista, *Self Portrait* -levyn kansikuvan suhteesta ekspressionistiseen muotokuvamaalauksen perinteeseen tai Led Zeppelinin neljännen levyn tavasta käyttää 1800-luvun ranskalaisessa maalaustaiteessa toistuvaa kuva-aihetta osana kansikuvansa kautta tapahtuvaa sosiaalista kommentaaria.

Tekijyyden muotoja kartoittamalla voimme myös havaita, kuinka siirtyminen yksilöllisestä kollektiiviseen tekijyyteen toistuu samanaikaisesti yhtyemuotoisessa, musiikkiteollisuuden kanssa yhteistyössä toteutetussa, rockmusiikin piirissä sekä esimerkiksi Fluxuksen kaltaisen avantgardistisen taideryhmän toiminnassa. Hieman vastaavanlainen rinnakkaisilmiö konkretisoituu poikkitaiteellisen tekijyyden kautta, kuinka esimerkiksi *Velvet Underground & Nico* -levyn kohdalla

pop-taiteen ja populaarimusiikin välillä tapahtui yhteistyötä.

Tekijyyden näkökulmasta varmasti kaikista ilmeisin taidehistoriaan viittaava ilmiö on romantiikan ajan taiteilijakuvan toistuva esiin nouseminen. 1800-lukulainen ajatus autonomisesta tekijyydestä nousee esiin 1960 ja 1970 -lukujen rockmusiikin äärellä eräänlaisena tekijyyden ihanteena. Samaan ajattelumalliin liittyy musiikintekijöiden halu lähestyä tekijyyttään taiteilijuutena ja esittää se sellaisena ulospäin. 1950- ja 1960 -luvulla toimineiden ranskalaisten auteur-ajattelua julistaneiden elokuvantekijöiden tavoin musiikintekijät halusivat nostaa erityisesti rockmusiikin yhteiskunnallista statusta ja erottautua populaarista rinnastamalla tekemisensä kirjallisuuden ja maalaustaiteen kaltaisiin vanhempiin taidemuotoihin. Sama ilmiö toistui myös musiikkikentän sisäisen sosiaalisen hierarkian kyseenalaistamisena, asetelman jossa esimerkiksi jazz ja niin sanottu taidemusiikki³¹⁷ olivat mielletty rockmusiikkia arvokkaammiksi musiikkityyleiksi.

Eräs tutkielman synnyttämä huomio liittyykin siihen, kuinka 1960- ja 1970-luvuilla populaarimusiikin ja taiteen maailmassa vaikuttivat samanaikaisesti tietyllä tapaa osittain vastakkaiset tekijyyttä koskevat ajattelutavat. Kun taidemaailmassa tekijyyttä kyseenalaistettiin ja se pyrittiin purkamaan osiin ja taiteentutkimuksen piirissäkin siitä pyrittiin eroon, populaarimusiikin piirissä siihen samanaikaisesti turvauduttiin. Tämän voimme toki lukea historiankirjoituksesta eikä siinä liene itsessään mitään yllättävää. Tärkeämpi oivallus liittyykin siihen, kuinka näennäisen vastakkaisissa ilmiöissä on kuitenkin lopulta kyse keskenään hyvin samankaltaisesta sosiologisesta ilmiöstä. Tutkielmani osoittaa, kuinka 1960- ja 1970-luvuilla sekä musiikintekijät että taiteilijat reagoivat menneisyyttä vastaan kyseenalaistamalla siihen liittyviä konventioita sekä sitä kontrolloivia auktoriteetteja. Taiteilijat hylkäsivät aina 1900-luvun alkuun saakka vaikuttaneen tekijyyden sankarimallin ja tämä johti kollektiivisen tekijyyden muodostumiseen, ryhmiin kuten Fluxus. Ja vaikka musiikin piirissä kollektiivisen tekijyyden voidaan ajatella toteutuneen beckerlaisittain sekä monipuolisena yhteistyönä eri alojen toimijoiden kesken että myös yhteyemuotoisena toimintana, suurin musiikintekijyyttä koskenut muutos 1960- ja 1970-luvuilla oli voimakas autoritaarisen ja autonomisen tekijäkuvan omaksuminen.

Täten molemmissa tapauksissa oli kyse halusta tehdä toisin ja reagoida traditioon asettumalla sitä vastaan. Vastaavan ilmiön voimme nähdä toistuneen myös taiteentutkimuksen piirissä kun toisen maailmansodan jälkeen strukturalismin ja jälkistrukturalismin kaltaiset tutkimussuuntaukset asettuivat kyseenalaistamaan vanhoja taiteen tulkintaan liittyviä konventioita kuten formalistista perinnettä ja taiteen biografista tutkimusta.

Kaikki tämä palauttaa meidät takaisin tutkielman teoreettisiin lähtökuoppiin ja Pierre Bourdieun ajatusten äärelle. On hämmästyttävää, kuinka luontevasti Bourdieun ajatukset jatkuvasti
317Taidemusiikki-nimike jo itsessään tuo kaikessa naurettavuudessaan esiin ajatuksen maun kautta tapahtuvasta sosiaalisesta erottautumisesta ja taide-sanankäytännön käyttämisestä sosiaalisesti arvottavana nimikkeenä.

käynnissä olevasta sosiaalisesta valtataistelusta voi nähdä toteutuvan 1960- ja 1970-lukujen taide- ja musiikkimaailmassa. Tutkielmassa käsiteltyjen kansikuvien kautta avautuu näkymä tekijyyttä koskevaan sosiaaliseen valtataisteluun, jota 1960- ja 1970-luvuilla on käyty yksittäisen kentän sisällä sekä eri kenttien, esimerkiksi taiteen ja talouden kenttien, välillä musiikintekijöiden ja musiikkiteollisuuden kädenväännön muodossa. Merkittävä osa tutkielman äärellä löytämistäni ilmiöistä palaa lopulta ajatukseen jonkinlaisesta arjen eri todellisuuksissa jatkuvasti tapahtuvasta haastamisen ja syrjäyttämisen kautta tapahtuvasta sosiaalisesta uusiutumisesta. 1960- ja 1970-luvulla populaarimusiikin asemaan siirtynyt rockmusiikki haastoi musiikin sekä taiteen kentällä operoivat tekijät ja vanhat työskentelyn mallit. Yksi osa tätä prosessia liittyi siihen, millaisen visuaalisen ilmeen julkaistavat äänilevyt saivat kansikuvien kautta.

5.3. Nimettömyyden motiivit

Entä millaisia motiiveja olen tutkielmani äärellä löytänyt kansikuvien nimettömyyden taustalta? Muotokuvamaisten kansikuvien kohdalla voidaan tulkita, että levyllä esiintyvien musiikintekijöiden tunnistettavuus korvaa nimen funktion. Vaikka *Abbey Road* -levyn kansikuvan nimettömyys herättikin kummastusta levy-yhtiössä, The Beatles ja sen yksittäiset jäsenet olivat vuonna 1969 niin tunnettuja, että mikä tahansa heidän kuvalla varustettu levy olisi ollut menestyksekkäs. Yhtyeen nimi (tekijänimi) ihmisten mielissä sekä levyjen kansikuvissa oli täten tullut korvatuksi kuvalla. Kuten analyysini yhteydessä totean, *Abbey Road* -levyn kansikuvasta ei varsinaisesti puutu mitään, koska tekijänimi on läsnä kuvassa esiintyvien henkilöiden muodossa ja levyn nimi läsnä kuvana tiestä, johon levyn otsikko viittaa. Bob Dylanin 1960-luvun lopulla ilmestyneiden levyjen kansikuvat ovat nekin hyvä esimerkki tapauksista, joissa tekijän kasvot ovat korvanneet nimen, vaikka *Self Portrait* -levyn kansikuvan kohdalla kasvojen varsinaisesta tunnistettavuudesta voikin olla montaa mieltä.

Toinen luonteva motiivi nimettömyyteen löytyy valmiin taideteoksen käyttämisestä. Tällöin kyseinen kuva on syntynyt jo ennen levyä eikä siinä siitä syystä lue yhtyeen tai artistin nimeä. Esimerkiksi *Velvet Underground & Nico* -levyn kohdalla kansikuvassa lukee vain kansikuvana käytetyn alkuperäisteoksen tehneen henkilön nimi.

Vastaavasti kansikuvan nimettömyys voi toimia julkisena kannanottona musiikkiteollisuuden edustamaa arvomaailmaa vastaan, koska tekijänimi itsessään on kauppatavaraa ja tuotemerkki, jonka avulla levyä myydään. Erityisen selvästi tämä käy ilmi analysoimieni Pink Floydin sekä Led Zeppelinin kansikuvien kohdalla, joissa tekijäisyys määrittyy osittain juuri teollisuuden ja yksittäisen tekijän välisen ristiriidan kautta sekä romantiikan aikaan viittaavan vapaan tekijyyden vaalimisena. Kun nimen funktio näennäisesti tuhotaan jättämällä se

kansikuvasta pois, ele saa meidät kysymään, mikä onkaan nimen todellinen funktio.

Kansikuvien nimettömyydessä voi olla myös vaihtoehtoisesta kuvallisesta viestinnästä kuten Robert J. Belton ehdottaa.³¹⁸ Tällöin näennäinen salaperäisyys on tietyn valikoidun ryhmän kesken tapahtuvaa viestintää ja kansikuvan nimettömyys osa musiikkityylin kuvallista viestintää. Tällöin nimettömyydestä tulee itsessään genresidonnainen konventio. Esimerkiksi Storm Thorgersonin tunnistettavaan tyyliin näkee vertauksia monissa myöhempien aikojen kansikuvissa, joka kertoo siitä, kuinka myös nimettömyydestä itsessään on tullut tietyn musiikkityylin visuaalinen merkki. Vuonna 1984 ilmestyneessä *This is Spinal Tap* -elokuvassa rockyhtyeen uutuuslevy saa nimettömän kokomustan kansikuvan, koska alkuperäinen idea kansikuvaksi on ollut niin seksistinen ja mauton, ettei levy-yhtiö ole sitä hyväksynyt. Elokuva on karikatyyri, mutta suuri osa sen todellisuuteen pohjautuvista vitseistä perustuu juuri 1970-luvulla rockmusiikin piirissä tapahtuneisiin ylilyönteihin.³¹⁹

Lisäksi nimettömyyteen ja kansikuvien merkityksiin liittyen on helppoa erehtyä ajattelemaan, että kaikki kansikuvia koskevat valinnat ovat luonteeltaan intentionaalisia. Näin ei varmastikaan ole. Yksi mahdollinen motiivi kansikuvien nimettömyydelle voi yksinkertaisesti olla se, että nimettömyydestä tuli 1960- ja 1970-luvulla kuvallinen tapa mukailla ajan henkeä, johon musiikintekijöitä innoittivat toisten yhtyeiden menestyksekkäiden levyjen nimettömät kansikuvat. Musiikintekijöille itselleen nimettömissä kansikuvissa ei välttämättä aina ollut kyse merkityksillä ladatusta kannanotosta kuten historiankirjoitus tai taidehistorian piirissä tehty kuva-analyysi antavat ymmärtää.

5.4. Nimettömät kansikuvat myöhempinä aikoina

Viimeinen 1960- ja 1970-lukujen nimettömien kansikuvien äärellä tekemäni huomio, josta haluan tutkielmani päätteeksi lyhyesti kirjoittaa, liittyy nykyhetkeen. On hyvin yleistä nähdä edelleen julkaistavan levyjä, joiden kansikuvissa ei lue levyllä esiintyvien musiikintekijöiden tai levyn nimeä. Samalla on jokseenkin yllättävää huomata, kuinka samanlaisia asioita ne tuntuvat tekijyydestä viestivän edelleen. Esimerkiksi keväällä 2019 Suomessa julkaistiin pop-laulaja Chisun *Momentum 123* -levy, jonka kansikuva (kuvaliite 70) on nimetön muotokuva tekijästä. Yksi Chisua koskevista mediassa toistuvista narratiiveista onkin jo vuosien ajan ollut se, kuinka hän tuottaa, säveltää ja sanoittaa itse levynsä – eli toisin sanoen on autonominen tekijä.³²⁰

318Ks. luku 4.5. *Dark Side of the Moon* – omavaltaisen tekijän etäisyys.

319Vuonna 1969 amerikkalaiskoomikko Murray Romanilta julkaistiin levy nimeltä *A Blind Man's Movie*, jonka kansikuva oli Spinal Tap -levyn tapaan musta ja nimetön.

320Levy-yhtiö Warner Music Finland tiedottaa sivuillaan ”neljä albumia julkaissut ja 11 Emmaa voittanut Chisu säveltää, sanoittaa ja tuottaa musiikkinsa itse ja on ensimmäinen nainen, joka on voittanut Vuoden tuottaja –

Omavaraista tekijyyttä korostavan julkisuuskuvan osalta Chisua voi pitää eräänlaisena 2010-luvun kotimaisena vastineena islantilaislaulaja Björkille, jonka tekemisiin on 1990-luvulta alkaen liitetty voimakas auteur-stigma – ajatus omavaraisestä ja omaehtoisesta pop-taiteilijasta.³²¹ Mielikuvituksellisissa asuissa sekä kampauksissa levyjensä kansikuvissa esiintynyt islantilaislaulaja onkin pitänyt yllä nimettömän muotokuvan perinnettä 1990-luvulta 2010-luvulle saakka (kuvaliite 71).

Amerikkalaisräppäri Kanye West on hänkin erinomainen esimerkki siitä, kuinka näkyvästi korostuneen autonominen tekijyys on esillä populaarimusiikissa 2010-luvulla. Westin marraskuussa 2010 ilmestyneen *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* -levyn nimettömänä kansikuvana (kuvaliite 72) nähdään kuvataiteilija George Condon (1957–) tyyliään naivistinen maalaus, jossa tummaihoisen mies harrastaa seksiä yhdessä siivekkään valkoihoisen naisen kanssa.³²² Levyn kappaleissa West pop-taiteilijan tavoin kierrättää samplattuja elementtejä 1960- ja 1970 -luvuilla julkaistusta rocklevyiltä kuin nostaakseen hattua omaehtoisuutta ja tekijyyden vapautta korostaneelle aikakaudelle populaarimusiikin historiassa.

Westin kohdalla tekijyyden käsite venyy myös siinä mielessä, että hänen viimeisimmät kolme levyä ovat toukokuun 2018 viimeisellä viikolla räppäri Pusha T:n nimissä julkaistu, mutta Westin tuottama, *DAYTONA* (kuvaliite 73), kesäkuun 2018 ensimmäisellä ja toisella viikolla julkaistut Kid Cudin kanssa yhteistyössä tehty *Kids See Ghosts* -levy sekä Westin omissa nimissä julkaistu *Ye*. Kuinka ollakaan, Westin läsnäolon lisäksi levyjä yhdistää nimettömät kansikuvat.³²³

Nimettömien kansikuvien voi myös nähdä edelleen jakautuvan tutkielman analyysiosiossa esiteltuihin kuvatyyppeihin. Edellä mainittujen Chisun ja Björkin levyjen lisäksi nimettömiä muotokuvia on nähty esimerkiksi Adelen, Ismo Alangon ja vaikkapa Miles Davisin kaltaisten musiikintekijöiden julkaisuissa (kuvaliite 74). Taideteoksia levyjensä kansikuvana ovat hiljattain käyttäneet tekijät kuten Paperi T, Ruusut, Risto sekä Unknown Mortal Orchestra (kuvaliitteet 75–76).³²⁴ Ehdottoman obskuureja kansikuvia näkee niitäkin ja usein ne ovat viittauksia 1960- ja 1970-luvun rocklevyjen kansikuvien estetiikkaan kuten esimerkiksi amerikkalaisyhtye The Mars Voltan

Emman.” Ks. <http://www.warnermusic.fi/2019/03/chisu-julkaisee-uuden-albuminsa-kolmessa-osassa/>.

321 Vuonna 2015 New Yorkin Museum of Modern Artissa järjestettiin Björkiin keskittyvä retrospektiivinäyttely.

Näyttelystä sekä Björkin visuaalisesta kuvastosta, ks. Mackay 2017, 101–116.

322 Levyn kansikuva kiellettiin monissa levykaupoissa ja tuli korvatuksi siveämmällä maalauksella. Ottaen huomioon kuinka rivoja kansikuvia rockmusiikin piirissä julkaistiin vielä 1970-luvulla, tulee mieleen, että ehkä kansikuvan raflaavuus ei liity siinä kuvattuun seksuaaliseen aktiin, vaan heijastelee afroamerikkalaisen ja ns. valkoisen Amerikan välillä vaikuttavaa kulttuurista jännitettä. Valkoihoista naista esineellistävä musta mies on tabu, koska vain valkoinen mies saa alistaa valkoista naista.

323 *Kids See Ghosts* -levyn kansikuva on japanilaistaiteilija Takashi Murakamin teos, *DAYTONA*-levyn kansikuva on valokuva vuonna 2012 huumeisiin menehtyneen laulaja Whitney Houstonin kylpyhuoneesta.

324 Paperi T:n vuonna 2018 ilmestyneen *Kaikki on hyvin* -levyn kansimaalauksen on tehnyt kuvataiteilija Rauha Mäkilä, Ruusut-yhtyeen vuonna 2018 ilmestyneen debyyttilevyn kollaasimainen kansikuvan suunnittelijaryhmä GRMMXI, Risto-yhtyeen vuonna 2013 julkaistun *II*-levyn kansikuvan kuvataiteilijamuusikko Jan Anderzén, Unknown Mortal Orchestra -yhtyeen vuonna 2018 ilmestyneen *Sex & Food* -levyn kansikuvan kuvataiteilija Neil Krug.

maaliskuussa 2005 julkaistun *Frances The Mute* -levyn kohdalla tai kanadalaisen Black Mountain -yhtyeen syyskuussa 2010 julkaistun *Wilderness Heart* -levyn kohdalla (kuvaliite 76).³²⁵

Levyjen kansikuvien akateeminen tutkimus on ottanut ensiaskeleensa muun tutkimuksen oheistuotteena ja käy läpi hidasta itsenäistymisprosessia. Tutkielmani aihepiiri vaatisi ehdottomasti laajempaa jatkotutkimusta, joka voisi keskittyä esimerkiksi siihen, kuinka tekijyyttä koskevat ilmiöt ovat kuvallistuneet levyjen kansikuvissa eri aikakausina, levyn kansikuvan muodon ja koon vaihdellessa formaattien mukana vinyylilevystä kasettiin ja cd-levystä digitaalisen kuvakkeen kautta takaisin kaksitoistatuumaiseen vinyylilevyyn. Vaihtoehtoisesti olisi mielenkiintoista selvittää, millaisina kuvallisina piirteinä tekijyys on löytänyt tiensä levyjen kansikuviiin eri musiikkityylien kohdalla. Esimerkiksi hiphop- ja jazz-musiikin kohdalla tekijyyteen kytkeytyy varmasti täysin erilaisia merkityksiä muun muassa Yhdysvaltain ihmisoikeushistoriaan liittyen.

Yksi asia on selvää, levyjen kansikuvat puhuttavat edelleen ja vaikuttavat elävänä osana populaarikulttuurin kuvastoa. Lähes 80 vuotta Alex Steinweissin Columbia Records -levy-yhtiölle suunnitteleman *Smash Song Hits by Rodgers & Hart* -levyn kansikuvan jälkeen levyjen kansikuviiin kytkeytyy edelleen mielissämme valtava määrä musiikkia.³²⁶ Kansikuvat ja myös nimettömät sellaiset välittävät tekijyyteen liittyviä viestejä musiikkiin intohimoisesti suhtautuville henkilöille sekä satunnaiselle musiikin kuluttajalle. Näennäisellä hiljaisuudellaan nimetön kansikuva tahtoo kertoa meille jotain – kenties, että pitelemme käsissämme jotain erityistä, täyden huomiomme arvoista tekijyyden hedelmää.

325 *Frances the Mute* -levyn kansikuva onkin Storm Thorgersonin suunnittelema, *Wilderness Heart* -levyn kansikuvan on suunnitellut yhtyeessä soittava Jeremy Schmidt.

326 The Beatlesin *Abbey Road* -levyn kansikuvan ottamisesta tuli elokuussa 2019 kuluneeksi tasan 50 vuotta. Vaikka levyn varsinaisesta julkaisupäivästä tuli kuluneeksi 50 vuotta vasta syyskuun puolelle, merkkipäivä liitettiin kansikuvaan. Asiasta Suomessa uutisoi mm. Yle. Ks. <https://yle.fi/uutiset/3-10913790>. Artikkelin Steinweissin suunnittelema kansikuvasta ks. <https://illustrationchronicles.com/Alex-Steinweiss-and-the-World-s-First-Record-Cover>.

6. LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet

Aikakauslehdet:

Classic Rock Special: Led Zeppelin Second Edition, Future Publishing Limited, 2018.

Mojo, The Collector's Series: Hot Rocks 1962–1969, The Rolling Stones, 2019.

Kirjallisuus:

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max, 2008 (1944). *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita*; (suom. Veikko Pietilä) Tampere: Vastapaino.

Aho, Marko, 2003. *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.), 2007. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Ahonen, Laura, 2007. *Mediated music makers: Constructing author images in popular music*. Helsinki: Laura Ahonen.

Alloway, Lawrence 1974, The Development of British Pop. Teoksessa *Pop art* (3rd. ed. rev.) Lippard, Lucy R. (toim.). London: Thames and Hudson, 27–68.

Banauch, Eugen, 2015. *Refractions of Bob Dylan: cultural appropriations of an American icon*. Manchester: Manchester University Press.

Barthes, Roland, 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*; (suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel). Tampere: Vastapaino.

Becker, Howard S., 2008 (1982). *Art Worlds, 25th Anniversary Edition*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bond, Anthony & Woodall, Joanna, 2005. *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery.

Bourdieu, Pierre, 1998 (1994). *Järjen käytännöllisyys: toiminnan teorian lähtökohtia*; (suom. Mika Siimes). Tampere: Vastapaino.

Bourdieu, Pierre, 2002 (1979). *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*; (translated by Richard Nice). London: Routledge.

Bourdieu, Pierre, 1985 (1980). *Sosiologian kysymyksiä*; (suom. J. P. Roos). Tampere: Vastapaino.

- Bourdieu, Pierre, 1986. *Kultursociologiska texter*; (i urval av Donald Broady och Mikael Palme)
Lidingö: Salamander.
- Buscombe, Edward, 1973. Ideas of Authorship. Teoksessa *Auteurs and Authorship: a film reader*.
Edited by Barry Keith Grant (2008). Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 76–83.
- Cage, John, 2009 (1961). *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars
- Cook, Nicholas, 2004 (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford; New York [N.Y.): Oxford
University Press.
- Cook, Nicholas, 2007. Music, Performance, Meaning: Selected Essays. Aldershot; Burlington, VT:
Ashgate.
- Crow, Thomas, 1996. *The Rise of the Sixties: American and European art in the age of Dissent*.
Great Britain: Everyman Art Library.
- Crow, Thomas, 2014. *The Long March of Pop: art, music, and design 1930–1995*. New Haven;
London: Yale University Press.
- Dalí, Salvador, 2000 (1964). Neron päiväkirja; (viides painos, suom. Kimmo Pasanen). Juva: WS
Bookwell Oy.
- Davis, Stephen, 2009 (engl. alkuteos *Hammer of the Gods*, 1985). *Jumalten vasara – Saaga Led
Zeppelinistä*; (3. korjattu painos, suom. Mika Järvinen). Porvoo: WSOY.
- De Ville, Nick, 2003. *Album: Style and Image in Sleeve Design*. London: Mitchell Beazley.
- Dean, Roger; Howells, David; Thorgerson, Storm, 1987. *The Ultimate Album Cover Album*. Limps
eld, Surrey, United Kingdom: A Dragon's World Book.
- Dickie, George, 2009 (1971). *Estetiikka: tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia*; (suom. Heikki
Kannisto). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Dylan, Bob, 2005 (2004). *Chronicles: Volume One* (the first paperback edition). New York: Simon
& Schuster Paperbacks.
- Evans, Mike, 2015. *Vinyl, the art of making records*. United Kingdom: Aurum Press.
- Foucault, Michel, 1969. What Is an Author? Teoksessa *Language, counter-memory, practice:
Selected essays and interviews*, 1977. Oxford: Blackwell, 113–138.
- Friedlander, Paul, 1996. *Rock and roll, a social history*. United States of America: Westview Press.
- Frith, Simon & Horne, Howard, 1987. *Art Into Pop*. London and New York: Methuen.
- Frith, Simon, 1987 (1983). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock 'n' roll*. London:
Constable.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew, 1990. *On record: rock, pop, and the written word*. New York
(N.Y.): Pantheon Books cop.
- Frith, Simon. 1998 (1996). *Performing Rites: on the value of popular music*. Oxford, New York:

Oxford University Press.

- Gold, Jeff, 2016 (2012). *101 Essential Rock Records: The Golden Age of Vinyl, from the Beatles to the Sex Pistols*. Berkeley: Gingko Press in association with Kill Your Idols.
- Goodwin, Andrew, 1992. *Dancing in the distraction factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota press.
- Gronow, Pekka. & Saunio, Ilpo, 1990. *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.
- Grønstad, Asbjørn (toim.); Vågnes, Øyvind (toim.), 2010. *Coverscaping: discovering album aesthetics*. Copenhagen: Museum Tusculanum.
- Hamilton, Dominy, 1977. Teoksessa *The Album Cover Album*. Edited by Storm Thorgerson (Hipgnosis) & Roger Dean ; Introduced by Dominy Hamilton. Limps eld, Surrey, United Kingdom: A Dragon's World Book, 157–160.
- Hamilton, Dominy 1987. Teoksessa *The Ultimate Album Cover Album*. Compiled by Roger Dean and David Howells and Storm Thorgerson for parts 1 & 2. Limps eld, Surrey, United Kingdom: A Dragon's World Book, 70–73.
- Harrison, Charles (toim.) & Wood, Paul (toim.), 2007 (2003). *Art in theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* (second ed.). Oxford: Blackwell.
- Haverinen, Eeva; Vainikkala, Erkki; Lahdelma, Tuomo (toim.), 2008. *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hepworth, David, 2019. *A Fabulous Creation: How the LP Saved Our Lives*. Great Britain: Bantam Press.
- Hobsbawm, Eric, 2001 (1999). *Äärimmäisyyksien aika: lyhyt 1900-luku, (1914–1991)*; (suom. Pasi Junila). Tampere: Vastapaino.
- Holm-Hudson, Kevin, 2002. *Progressive Rock Reconsidered*. New York & London: Routledge.
- Honour, Hugh & Fleming, John, 2006 (1992). *Maailman taiteen historia* (uudistetun laitoksen toinen painos). Helsinki: Otava.
- Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.), 2001. *Kulttuurihistoria: Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Intro, 2003. *Radical album cover art : Sampler 3*. London: Lawrence King.
- Junttila, Jukka, 2017. *1977 – Punkvallankumous*. Helsinki: Like.
- Kalha, Harri, 2018. *Unohtumattomat äänet: jazzin suuret naislaulajat*. Helsinki: Like.
- Kallio, Rakel, 2001 (1991). *Taiteen pikkujättiläinen*; (viides painos). Helsinki: WSOY.
- Kallioniemi, Kari, 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto.
- Lehtonen, Mikko, 1998. *Merkitysten maailma*; (2. painos). Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko; Valaskivi, Katja; Kuusela, Hanna, 2014. *Tehtävä kulttuurille, Talouden ja*

kulttuurin muuttuvat suhteet. Tampere: Vastapaino.

- Lucier, Alvin, 2012. *Music 109, Notes on Experimental Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Lukkarinen, Ville, 1998. Taiteen tarina. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa* (toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen). Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 17–56.
- Lukkarinen, Ville, 2007. *Pekka Halonen – Pyhä Taide*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Martin, Bill, 2002. *Avant Rock – Experimental music from the Beatles to Björk*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court.
- Mason, Nick, 2004. *Inside Out, A personal history of Pink Floyd* (edited by Philip Dodd). London: Weidenfeld & Nicolson.
- McCarron, Andrew, 2017. *Light come shining: the transformations of Bob Dylan*. New York, NY, United States of America: Oxford University Press.
- McKay, Emily, 2017. *Homogenic*. New York, NY: Bloomsbury.
- Mikkonen, Kai, 2005. *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miles, Barry, 1997. *Paul McCartney - Many years from now*. London : Secker & Warburg.
- Miles, Barry, 2015. *The Zapple Diaries*. London: Peter Owen.
- Mäkelä, Janne, 2011. *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Helsinki: Suomen jazz & pop arkisto.
- Norman, Philip, 1994 (1984). *Shout! Beatlesien tarina*; (suom. Juhani Niemi). Helsinki: Otava.
- Norman, Philip, 1985 (engl. kielinen alkuteos 1984). *The Rolling Stones*; (suom. Juhani Niemi). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Norman, Philip, 2013 (2012). *Mick Jagger*; (suom. Pekka Raittinen) 2. painos. Helsinki: Gummerus.
- Norman, Philip, 2016. *Paul McCartney: The Biography*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson.
- Osborne, Richard, 2012. *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Burlington: Ashgate.
- Owens, Craig, 1992. *Beyond Recognition: representation, power, and culture*. Berkeley: University of California Press.
- Palin, Tutta, 1998. Merkistä mieleen. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa* (toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen). Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115–150.
- Palin, Tutta, 2007. *Modernin muotokuvan merkit: kuvia 1800- ja 1900-luvuilta taidekoti Kirpilässä*. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto: Taidekoti Kirpilä.

- Panofsky, Erwin, 1955. *Meaning in the visual arts*. N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- Purhonen, Semi 2014. Johdanto: Maku, kulttuuripääoma ja elämäntyyli Suomessa. Teoksessa *Suomalainen maku: kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus, 11–34.
- Purhonen, Semi; Roos, J. P. (toim.), 2006. *Bourdieu ja minä: näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Purhonen, Semi; Hoikkala, Tommi; Roos, J. P. (toim.), 2008. *Kenen sukupolveen kuulut?* Helsinki: Gaudeamus.
- Rautiainen, Tarja, 2001. *Pop, protesti, laulu*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Reising, Russell, 2005. *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon*. England: Ashgate.
- Röyhkä, Kauko, 2007. *The Velvet Underground ja Lou Reed*. Helsinki: Like.
- Schaffner, Nicholas, 2006 (1991). *Pink Floydin odyssia*; (suom. J. Pekka Mäkelä). Porvoo: WSOY.
- Scoates, Christopher, 2013. *Brian Eno, Visual Music*. San Francisco: Chronicle Books.
- Sederholm, Helena, 1994. *Intellektuaalista terrorismia, Kansainväliset Situationistit 1957 – 72*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Sevänen, Erkki, 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä: modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Shadwick, Keith, 2005. *Led Zeppelin, the story of a band and their music, 1968–1980*. London: Backbeat Books.
- Shuker, Roy, 2012 (2005). *Popular music culture: the key concepts*. Third edition (revision of 2nd edition). London; New York: Routledge.
- Sounes, Howard, 2001. *Down the highway, the life of Bob Dylan*. New York: Grove Press.
- Sounes, Howard, 2010. *Fab, an intimate life of Paul McCartney*. London: HarperCollinsPublishers.
- Southall, Brian, 2009. *The rise & fall of EMI Records*. London: Omnibus.
- Stuessy, Joe, 1990. *Rock and roll: its history and stylistic development*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Suominen-Kokkonen, Renja, 1998. Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa* (toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen). Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 151–174.
- Thomas, Greg M., 2000. *Art and ecology in nineteenth-century France: the landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Thorgerson, Storm, 2005 (1989). *Classic Album Covers of the 60s*. London: Collins & Brown.
- Tolinski, Brad, 2013. *Jimmy Page, yksinoikeudella*; (alkuper. *Light and shade*) (suom. Jere

- Saarainen ja Jaakko Teittinen). Helsinki: Minerva Kustannus.
- Tossavainen, Mari, 2012. *Kuvanveistotyö, Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. Helsinki: Suomen Tiedeseura – Societas Scientiarum Fennica.
- Truffaut, François, 1954. A Certain Tendency of the French Cinema. *Auteurs and Authorship: a film reader*. Edited by Barry Keith Grant (2008). Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 9–18.
- Uschanov, Tommi, 2015. *Hätä on tarpeen – Kulttuuripessimismin nousu 1965–2015*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Vergo, Peter, 2010. *The music of painting: music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage*. London; New York: Phaidon.
- Von Bonsdorff, Anna-Maria, 2014. Vastaavuuksia – Jean Sibelius kuvien ja myyttien metsässä. Teoksessa *Sibelius ja taiteen maailma* (toim. Paloposki, Hanna-Leena). Helsinki: Ateneumin taidemuseo, Suomen Kansallisgalleria, 81–127.
- Whiteley, Sheila, 1992. *The Space between the notes: rock and the counter-culture*. London: Routledge.
- Zak III, Albin (toim.), 1997. *The Velvet Underground Companion: Four Decades of Commentary*. New York: Schirmer Books.

Painamattomat lähteet

Elokuvat:

- Crossfire Hurricane*, 2012, ohjaus ja käsikirjoitus Brett Morgen.
- The Beatles: Eight Days A Week – The Touring Years*, 2016, ohjaus Ron Howard, käsikirjoitus Mark Monroe.
- Don't Look Back*, 1967, ohjaus ja käsikirjoitus D. A. Pennebaker.
- No Direction Home*, 2005, ohjaus Martin Scorsese.
- Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*, 2019, ohjaus Martin Scorsese.
- I'm Not There*, 2007, ohjaus Todd Haynes, käsikirjoitus Todd Haynes & Oren Moverman.
- Taken By Storm: The Art Of Storm Thorgerson And Hipgnosis*, 2011, ohjaus Roddy Bogawa.
- Pink Floyd: The Wall*, 1982, ohjaus Alan Parker, käsikirjoitus Roger Waters.
- This is Spinal Tap*, 1984, ohjaus Rob Reiner, käsikirjoitus Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner.

Internet-lähteet:

Listaus Yhdysvaltojen myydyimmistä äänilevyistä *Business Insider* -lehden kotisivuilla, <https://www.businessinsider.com/50-best-selling-albums-all-time-2016-9?r=US&IR=T> (luettu 1.3.19).

Robert J. Beltonin artikkeli ”The Narrative Potential of Album Covers”, http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf (luettu 16.4.19).

Apu-lehdessä julkaistu Sanna Klemetin haastattelu, <https://www.apu.fi/artikkelit/sanna-klemetti-oli-kiusattu-musiikkinortti-jolle-bandissa-soittaminen-oli-unelma-syntyi> (luettu 1.3.19).

Torontossa tehty tutkielma esiintyvien musiikintekijöiden visuaalisesta imagosta, http://www.dgp.toronto.edu/~libeks/Libeks_ArtistImage_IEEEMM11.pdf (luettu 15.3.19).

Robert J. Beltonin artikkeli, http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf (luettu 16.4.19).

Ville Tervon Tampereen ammattikorkeakoululle tekemä tutkielma, <https://www.theseus.fi/handle/10024/14512> (luettu 1.3.19).

Kati-Marika Viherämäen Aalto-yliopistolle tekemä tutkielma, https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/3615/57_vihermäki_kati-marika_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y (luettu 1.3.19).

Olli-Pekka Saloniemen Lapin yliopistolle tekemä pro gradu -tutkielma, <https://core.ac.uk/download/pdf/29575446.pdf> (luettu 1.3.19).

Urho Tulosen Jyväskylän yliopistolle tekemä pro gradu -tutkielma, <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/59222?show=full> (luettu 1.3.19).

Sampo Laaksosen Aalto-yliopistolle tekemä tutkielma,
<https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/16307> (luettu 1.3.19).

Laura Ahosen väitöskirja, <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19458/mediated.pdf?sequence=2> (luettu 2.6.19).

Lyhyt artikkeli romantiikan ajan taideihanteista,
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:romantiikka> (luettu 5.5.19).

Yleisradion tekemä artikkeli Helsingin vanhan ylioppilastalon valtauksista,
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/vanhan-ovi-rikotaan>. (luettu 4.5.19).

Yleisradion artikkeli vuoden 1973 energiakriisistä,
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/energiakriisi-vuonna-1973> (luettu 5.5.19).

Artikkeli öljykriisin vaikutuksista levyteollisuuteen, <https://recordcollectormag.com/articles/weight-a-moment> (luettu 5.5.19).

Artikkeli öljykriisin vaikutuksista levyteollisuuteen, <https://lp.reverb.com/articles/what-to-know-about-japanese-pressings> (luettu 5.5.19).

Sibelius-akatemian julkaisema artikkeli aleatorisesta musiikista,
http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperiment_artikkelit/aleatoriikka_eks.html (luettu 16.4.19).

Ote englantilaisen Monty Python -komediarhman BBC:lle tekemästä ohjelmasta,
<https://www.dailymotion.com/video/x2hwqki> (katsottu 5.5.19).

Robert J. Beltonin kirjoittama artikkeli, joka jatkoa artikkelille ”The Narrative Potential of Album Covers”, <https://responsejournal.net/issue/2016-11/article/album-covers-supplementary-narratives-multimodal-popular-music-analyses> (luettu 16.4.19).

EMI-levy-yhtiön Abbey Roadilla sijaitsevaa äänitysstudiota käsittelevä kirjoitus,
<https://www.beatlesstory.com/blog/2019/01/11/abbey-road-the-studios-that-became-a-legend/>
(luettu 3.6.19).

Artikkeli Paul McCartneyn kuolemaa koskevista huhuista, <http://turnmeondeadman.com/paul-is-dead-clues-on-abbey-road/> (luettu 3.6.19).

Lyhyt kirjallinen kuvaelma Joseph Kosuthin *Yksi ja kolme tuolia* -teoksesta MoMA:n kotisivuilla https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/ (luettu 6.6.19).

Linkki taiteilija Guy Peellaertin kotisivuille, <http://guypeellaert.org/news/2013/5/29/rock-and-roll-hall-of-fame-and-museum-presents-rolling-stones-50-years-of-satisfaction-special-exhibit> (luettu 8.6.19).

Artikkeli englantilaisen *NME*-lehden kotisivuilla liittyen The Rolling Stones -yhtyeen levyjen kansikuviin, . <https://www.nme.com/photos/the-rolling-stones-album-artwork-secrets-revealed-the-story-behind-every-sleeve-1416155> (luettu 8.6.19).

Amerikkalaisen *Rolling Stone* -lehden artikkeli The Rolling Stonesin *It's Only Rock 'n Roll* -levyyn liittyen, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/its-only-rock-n-roll-106075/> (luettu 10.6.19).

Linkki *Rolling Stone* -lehdessä julkaistuun levyarvioon, . <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/its-only-rock-n-roll-106075/> (luettu 10.6.19).

Artikkeli David Bowien *Diamond Dogs* -levyn kansikuvasta, <https://illustrationchronicles.com/Decadence-Dystopia-Dread-How-Guy-Peellaert-Unleashed-the-Diamond-Dogs> (luettu 8.6.19).

Artikkeli Guy Peellaertin *Rock Dreams* -kirjaan liittyen, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/rock-dreams-teen-fantasies-as-art-68376/> (luettu 8.6.19).

Artikkeli The Rolling Stones -yhtyeen visuaalisen imagon yhteyksistä saksalaisiin kansallissosialisteihin, <https://www.csmonitor.com/World/2016/1011/Report-Germany-s-post-World-War-II-government-was-full-of-Nazis> (luettu 16.4.19).

Albert Goldmanin kirjoittama, *The New York Times* -lehdessä julkaistu artikkeli ”Grab the Money and Run?”, <https://www.nytimes.com/1970/02/01/archives/grab-the-money-and-run-do-they-grab-the-money-and-run.html> (luettu 12.6.19).

The Guardian -lehdessä julkaistu artikkeli kuvataiteilija M. C. Escheristä, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/20/the-impossible-world-of-mc-escher> (luettu 20.6.19).

Artikkeli The Rolling Stones -yhtyeen logosta, <https://www.vam.ac.uk/articles/rolling-stones-lips-and-tongue-logo-by-jon-pasche-1970> (luettu 20.6.19).

Artikkeli kuvataiteilija Richard Hamiltonin *Swingeing London '67* teoksesta, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-swingeing-london-67-f-t01144> (luettu 12.6.19).

Populaarimusiikkiin keskittyvän Pitchfork-sivuston julkaisema video, jossa puhetta Velvet Undergroundin vaiheista, https://www.youtube.com/watch?v=NgLMTnHgl_o (katsottu 2.7.19).

Kohtaus *Pink Floyd: The Wall* -elokuvasta, <https://www.youtube.com/watch?v=196h-nUrNB4> (katsottu 12.7.19).

Warner Music Finlandin kotisivuillaan julkaisema tiedote Chisun *Momentum 123* -levystä, <http://www.warnermusic.fi/2019/03/chisu-julkaisee-uuden-albuminsa-kolmessa-osassa/> (luettu 3.8.19).

Yleisradion julkaisema uutinen *Abbey Road* -levyn kansikuvasta, <https://yle.fi/uutiset/3-10913790> (luettu 1.9.19).

Artikkeli Alex Steinweissin suunnittelemasta *Smash Song Hits by Rodgers & Hart* -kansikuvasta, <https://illustrationchronicles.com/Alex-Steinweiss-and-the-World-s-First-Record-Cover> (luettu 3.8.19).

Kuvaliitteiden alkuperäiset lähteet:

Kuvaliite 1. https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/smgco-images/images/320/824/medium_SMG00067585.jpg (Ladattu 5.3.19.)

Kuvaliite 2. http://payload470.cargocollective.com/1/0/4579/11709251/1939_Steinweiss_Imperial-OrchestraUnderRichRodgers_1500.jpg (Ladattu 9.3.19.)

Kuvaliite 3.

Annette: *Muscle Beach Party*

<https://resources.wimpmusic.com/images/f5c4c506/b730/49dd/959d/f8bd3ae2a810/640x640.jpg>
(Ladattu 9.3.19.),

The Beach Boys: *Summer Days* [https://img.discogs.com/P5iOcwyrUj7Q285ZC2_2SMwgkU=/fit-in/600x600/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-1188114-1327136275.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/P5iOcwyrUj7Q285ZC2_2SMwgkU=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-1188114-1327136275.jpeg.jpg) (Ladattu 9.3.19.), Elvis Presley: *Jailhouse Rock*

http://cdn.smehost.net/elvisthemusiccom-haloprod/wp-content/uploads/1957/09/JailhouseRock_slvfnt-copy.jpg (Ladattu 9.3.19.),

The Isley Brothers: *Let's Go* https://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_500/MI0001/544/MI0001544576.jpg?partner=allrovi.com (Ladattu 9.3.19.), The Very Merry Macs: *Sing Very Merry Melodies*

<https://img.cdandlp.com/2018/08/imgL/1140935197.jpg> (Ladattu 9.3.19.) ja

The Beatles: *Please, please me* http://2.bp.blogspot.com/-boQQSbSUZL4/VJGk1SW-XwI/AAAAAAAAAO94/gNfZFgvHNTU/s1600/PleasePleaseMe_1.jpg
(Ladattu 9.3.19.)

Kuvaliite 4. <https://media.wwbw.com/is/image/MMGS7/Pink-Floyd-The-Dark-Side-Of-the-Moon-LP/J47176000000000-00-500x500.jpg> (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 5.

https://www.fiftiesstore.com/media/catalog/product/cache/e4d64343b1bc593f1c5348fe05efa4a6/b/e/bert_p82172_xxl.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 6. Tekijän skannaus teoksesta *Sosiologian kysymyksiä*, s.22–23.

Kuvaliite 7. <http://www.thewhitealbumproject.com/wp-content/uploads/2009/07/whitealbum.jpg>
(Ladattu 26.8.19.)

Kuvaliite 8. https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-media-uploads.s3.amazonaws.com%2Ffi-8Le397-h2ZTgLM1iMegw%252FMarcel_Duchamp.jpg&width=1200&quality=80 (Ladattu 26.8.19.)

Kuvaliite 9. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/ea/Wowmobygrape.jpg> (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 10. <http://www.sonyinsider.com/wp-content/uploads/2009/03/sgt-pepper.jpg> (Ladattu 20.3.19.)

Kuvaliite 11. <https://img.discogs.com/F9cuOHHTyfVres-KjvZmpJUrr74=/discogs-uploads/u4455-rollingstones-stickyfingers.jpg.jpg> (Ladattu 17.6.19.)

Kuvaliite 12. <https://assets.catawiki.nl/assets/2017/10/7/1/9/e/19e749b9-6515-4a54-985f-caabfa6fbd97.jpg> (Ladattu 15.8.19.)

Kuvaliite 13. <https://www.udiscovermusic.com/wp-content/uploads/2017/06/the-velvet-underground-nico-album-cover-web-optimised-820.jpg> (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 14. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a7/LaylaCover.jpg> (Ladattu 17.3.19.)

Kuvaliite 15. https://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_500/MI0003/516/MI0003516021.jpg?partner=allrovi.com (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 16. https://cdn.shopify.com/s/files/1/0648/1709/products/Cry_of_Love_1024x1024.jpg?v=1415052500 (Ladattu 11.6.19.)

Kuvaliite 17. <https://www.musicdirect.com/Portals/0/Hotcakes/Data/products/e61fd24b-33fb-43a5-ab9d-551398451020/medium/LDA09517.jpg> (Ladattu 14.3.19.)

Kuvaliite 18. <https://imagescdn.juno.co.uk/full/CS407492-01A-BIG.jpg> (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 19. <http://townsquare.media/site/295/files/2016/03/blind.jpg> (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 20. [https://images.recordsale.de/600/600/the-beatles-beatles-for-sale\(11\).jpg](https://images.recordsale.de/600/600/the-beatles-beatles-for-sale(11).jpg) (Ladattu 27.8.19.)

Kuvaliite 21. https://d2s36jztkuk7aw.cloudfront.net/sites/default/files/tile/image/original_441.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 22. https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81AN0r7EkfL._SX425_.jpg (Ladattu 27.10.19.)

Kuvaliite 23. https://c1.neweggimages.com/ProductImage/A4Y2_1_20140515519866726.jpg (Ladattu 2.7.19.)

Kuvaliite 24. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f3/4_Gift_Bringers_of_Otto_III.jpg/618px-4_Gift_Bringers_of_Otto_III.jpg (Ladattu 3.7.19.)

Kuvaliite 25. https://3.bp.blogspot.com/-S8umsMD3isM/WWe9GbAPdII/AAAAAAAAAbA/I_FDRLZ_A10MGCjAT6NQ8g2gwP_EbTLi_gCLcBGAs/s1600/PIDLIFE.jpg (Ladattu 13.6.19.)

Kuvaliite 26. <https://www.beatlesbible.com/wp/media/paul-mccartney-paul-is-live-580x580.jpg> (Ladattu 4.6.19.)

Kuvaliite 27. https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81wb5KuoHrL._SL1400_.jpg

(Ladattu 1.3.19.) ja [https://img.discogs.com/2iUoX26ukiBXq7Ozhhi-Jon_Us=/fit-in/600x600/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-1395155-1314200764.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/2iUoX26ukiBXq7Ozhhi-Jon_Us=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-1395155-1314200764.jpeg.jpg) (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 28. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/19/JohnLennon-albums-unfinishedmusicno2lifewiththelions.jpg> (Ladattu 27.10.19.)

Kuvaliite 29. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/fi/3/39/Paul_McCartney_-_McCartney.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 30. [https://img.discogs.com/BFkiNruFsy72bYkUTbS2XpJcGKM=/fit-in/600x600/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-1924879-1367099320-2976.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/BFkiNruFsy72bYkUTbS2XpJcGKM=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-1924879-1367099320-2976.jpeg.jpg) (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 31.

<https://static.playbill.com/dims4/default/0d8f07d/2147483647/resize/1200x627/quality/90/?url=http%3A%2F%2Fplaybill-brightspot.s3.amazonaws.com%2F5b%2Ff2%2F1ec59f01437d90620b0904c36a71%2Fnypl.digitalcollections.00e1bf60-ec4b-0132-26fc-58d385a7b928.001.w.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 32.

<https://static1.squarespace.com/static/4fe7091584ae74f29027d7e5/t/51a71f64e4b0434836e32dff/1369907047487/Rolling+Stones+collage+peellaert?format=750w> (Ladattu 14.6.19.)

Kuvaliite 33. <http://recordmecca.com/wp-content/uploads/2014/01/ElectricLadylandOutside.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 34.

<http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI3NDYwNSJdLFsicCIslmNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJDxQ.jpg?sha=0d65840f086a9bd1> (Ladattu 17.6.19.)

Kuvaliite 35. <https://i.pinimg.com/originals/b2/25/75/b225751b8789f33d34d058f8d22374fe.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 36. <https://media.gettyimages.com/photos/german-chancellor-adolf-hitler-visits-nuremberg-during-the-height-of-picture-id515218878?s=2048x2048> (Ladattu 5.7.19.)

Kuvaliite 37. http://hipquotient.com/wp-content/uploads/2013/03/stones_nazi_rock_dreams.jpg (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 38. <https://i1.wp.com/rockandrollroadmap.com/wp-content/uploads/2015/12/Have-You-Seen-Your-Mother-Baby.jpg?fit=500%2C493> (Ladattu 23.8.19.)

Kuvaliite 39. <https://thevinylfrontierbarry.com/ekmps/shops/ae5de3/images/rolling-stones-the-some-girls-lp-180g-vinyl-m-m-sealed-15310-p.png> (Ladattu 17.6.19.)

Kuvaliite 40. <https://flashbak.com/wp-content/uploads/2013/11/Nazi7.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 41. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/fi/2/29/WiththeBeatles-1-.jpg> (Ladattu 30.3.19.)

Kuvaliite 42. https://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_500/MI0003/556/MI0003556361.jpg?partner=allrovi.com (Ladattu 14.3.19.) ja
<https://everyrecordtellsastory.files.wordpress.com/2015/05/image7.jpg?w=700&h=700> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 43.
https://cdn.shopify.com/s/files/1/1377/6983/products/2f880d1a51428c0277d52b20b030a564e00e0b3f_1024x1024.jpg?v=1506024022 (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 44. Tekijän ottama valokuva *Their Satanic Majesties Request* -levyn kansikuvasta.

Kuvaliite 45. https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01144_10.jpg (Ladattu 24.6.19.)

Kuvaliite 46.
<https://static1.squarespace.com/static/59d735cff9a61e180f59e912/t/5aa3086d085229755576cf18/1524073608929/Billboard.png> (Ladattu 21.7.19.)

Kuvaliite 47.
<http://static1.squarespace.com/static/525acfc6e4b05804955f8146/536a66d9e4b043cc62b61339/536a677ce4b0778659b5a771/1414698965172/?format=1500w> (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 48. http://tralfaz-archives.com/coverart/B/band_pinkf.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 49. <https://i.ebayimg.com/images/g/N7IAAOSwLfpcwRkI/s-l1600.jpg> (Ladattu 26.6.19.)

Kuvaliite 50. https://jaansarkija.fi/wp-content/uploads/2018/01/813NalkyBjL._SL1500_.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 51. https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81h%2B9si7veL._SY355_.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 52. http://www.hipgnosiscovers.com/images/flash_flash_uklp_front.jpg (Ladattu 1.7.19.)

Kuvaliite 53. [https://img.discogs.com/nH7H_NOt95M4RGr--YnD2cseonw=/fit-in/600x596/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-8071138-1454590406-2779.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/nH7H_NOt95M4RGr--YnD2cseonw=/fit-in/600x596/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-8071138-1454590406-2779.jpeg.jpg) (Ladattu 1.7.19.)

Kuvaliite 54. <https://i.redd.it/iz91i3y8yzn21.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 55. https://cdn-images-1.medium.com/max/1600/1*svRzuF6tA6UWL0hQ_wnzPg.png (Ladattu 8.6.19.)

Kuvaliite 56. <https://guyhepner.com/wp-content/uploads/2015/04/warhol-jagger-143.jpg> (Ladattu 27.3.19.)

Kuvaliite 57. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/fi/7/74/Pink_Floyd-Animals-Frontal.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 58. <https://classicalbumcovers.files.wordpress.com/2013/03/meddle.jpg?w=947> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 59. https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81UBy5DIxNL._SL1300_.jpg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 60. Tekijän ottamat valokuvat *Dark Side of the Moon* -levyn etu- ja takakannesta.

Kuvaliite 61. https://hips.hearstapps.com/esq.h-cdn.co/assets/15/24/1433876556-lp-cover-pink-floyd-wish-you-were-here.jpg?resize=480:* (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 62. <https://www.rockarchive.com/media/1451/pink-floyd-pf019jf.jpg?width=800&height=528&mode=stretch&overlay=watermark.png&overlay.size=230,20&overlay.position=0,508> (Ladattu 21.7.19.)

Kuvaliite 63. <https://lastfm-img2.akamaized.net/i/u/770x0/880f4e526b8045eebbed301634dc1c97.jpg> (Ladattu 21.7.19.)

Kuvaliite 64. https://c1.staticflickr.com/3/2926/14763667354_7281fef176_b.jpg (Ladattu 11.3.19.)

Kuvaliite 65. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Gustave_Courbet_%281819-1877%29_-_Poor_Woman_of_the_Village.jpg (11.3.19.)

Kuvaliite 66. <https://cdn.mos.cms.futurecdn.net/Te8nhL7TZJctZ7wdvzAd4m.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 67. <https://lesdisquairesdeparis.com/wp-content/uploads/2015/12/Rush-A-Farewell-To-Kings.jpg> (Ladattu 21.7.19.)

Kuvaliite 68. <https://i.pinimg.com/originals/a8/14/51/a814510f0e4b7e3cf74de5a9b8e58db7.jpg> (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 69. https://cdn-images-1.medium.com/max/1200/1*-ZZTsPuDjdZi9vda6Fqu0g.jpeg (Ladattu 1.3.19.)

Kuvaliite 70. <https://b64ix7dnvkpq5gw27hb5o11vw-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2019/03/chisu-momentum-800x800.jpg> (Ladattu 3.7.19.)

Kuvaliite 71. <https://ksassets.timeincuk.net/wp/uploads/sites/55/2015/06/2014Bjork-1.jpg> (Ladattu 23.8.19.)

Kuvaliite 72. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f0/My_Beautiful_Dark_Twisted_Fantasy.jpg (Ladattu 2.4.19.)

Kuvaliite 73. https://cdn.shopify.com/s/files/1/1343/8209/products/DAYTONA_CD_03_54520f5a-747b-4cbb-ae1f-e7cad97c9c2a_1024x1024.png?v=1527196143 (Ladattu 28.8.19.)

Kuvaliite 74. Adele: 25 <https://www.thechurchstudios.com/wp-content/uploads/2018/05/Adele-25-album-cover-2015.jpg> (Ladattu 28.8.19.), Ismo Alanko: *Jäätyneitä lauluja* https://svartrecords.com/wp-content/uploads/2019/02/ismo_alanko_jaatyneita_lauluja.jpg (Ladattu

13.6.19.) ja Miles Davis: *Tutu* https://http2.mlstatic.com/miles-davis-tutu-deluxe-edition-2-cd-nuevo-george-duke-D_NQ_NP_960635-MLA27611478544_062018-F.jpg (Ladattu 11.6.19.)

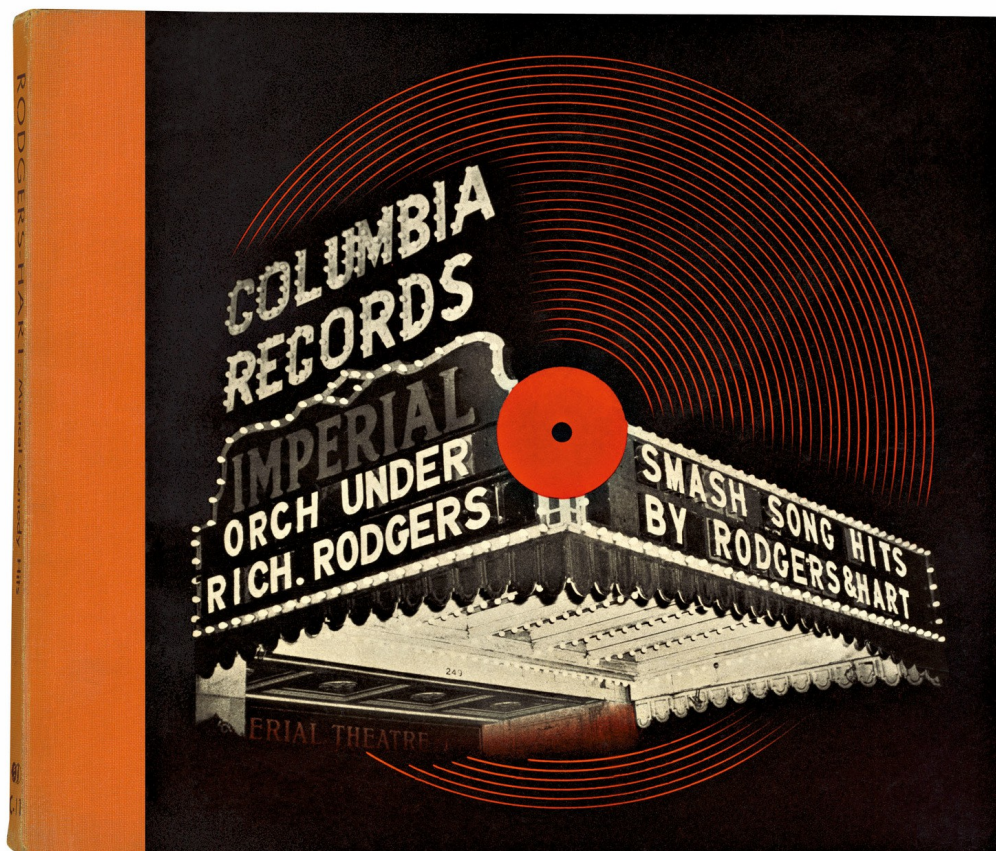
Kuvaliite 75. Paperi T: *Kaikki on hyvin* <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/fi/8/82/Paperit-kaikkionhyvin-kansi.jpg> (Ladattu 28.8.19.), Ruusut https://kaaoszine.fi/wp-content/uploads/2018/08/ruusut_kansi-700x700.jpg (Ladattu 28.8.19.) ja Risto: *II* <https://fonal.com/wp-content/uploads/2017/08/FR-94-Risto-II-cover-m-1024x1024.jpg> (Ladattu 18.8.19.)

Kuvaliite 76. Unknown Mortal Orchestra: *Sex & Food* <https://images.genius.com/799b6ac308db18791e73d838cd1605d7.1000x1000x1.png> (Ladattu 28.8.19.), The Mars Volta: *Frances the Mute* <https://i.pinimg.com/originals/d9/c7/f6/d9c7f64f77086a6457c0b7d689d21934.jpg> (Ladattu 23.8.19.) ja Black Mountain: *Wilderness Heart* https://f4.bcbits.com/img/a1993159639_10.jpg (Ladattu 23.8.19.)

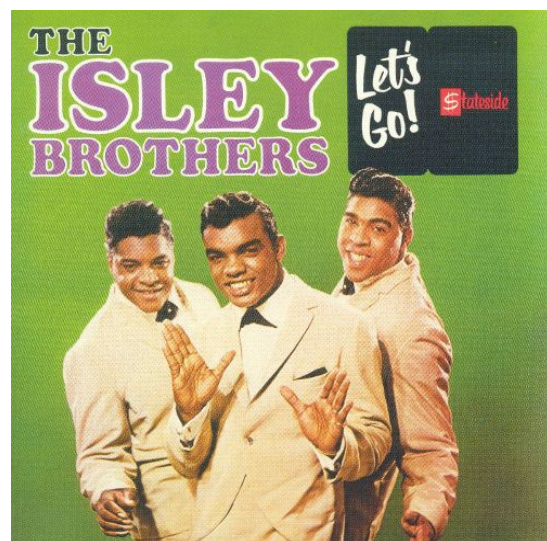
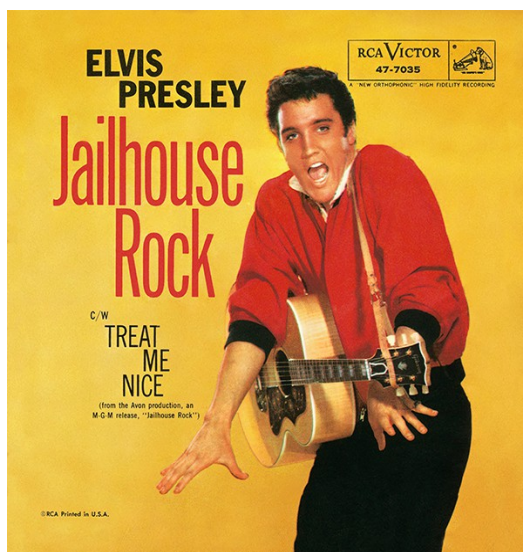
KUVALIITTEET:



1. Varhainen esimerkki kuvitetusta äänilevyn suojakuoresta.



2. Alex Steinweissin suunnittelema kansikuva vuodelta 1940.



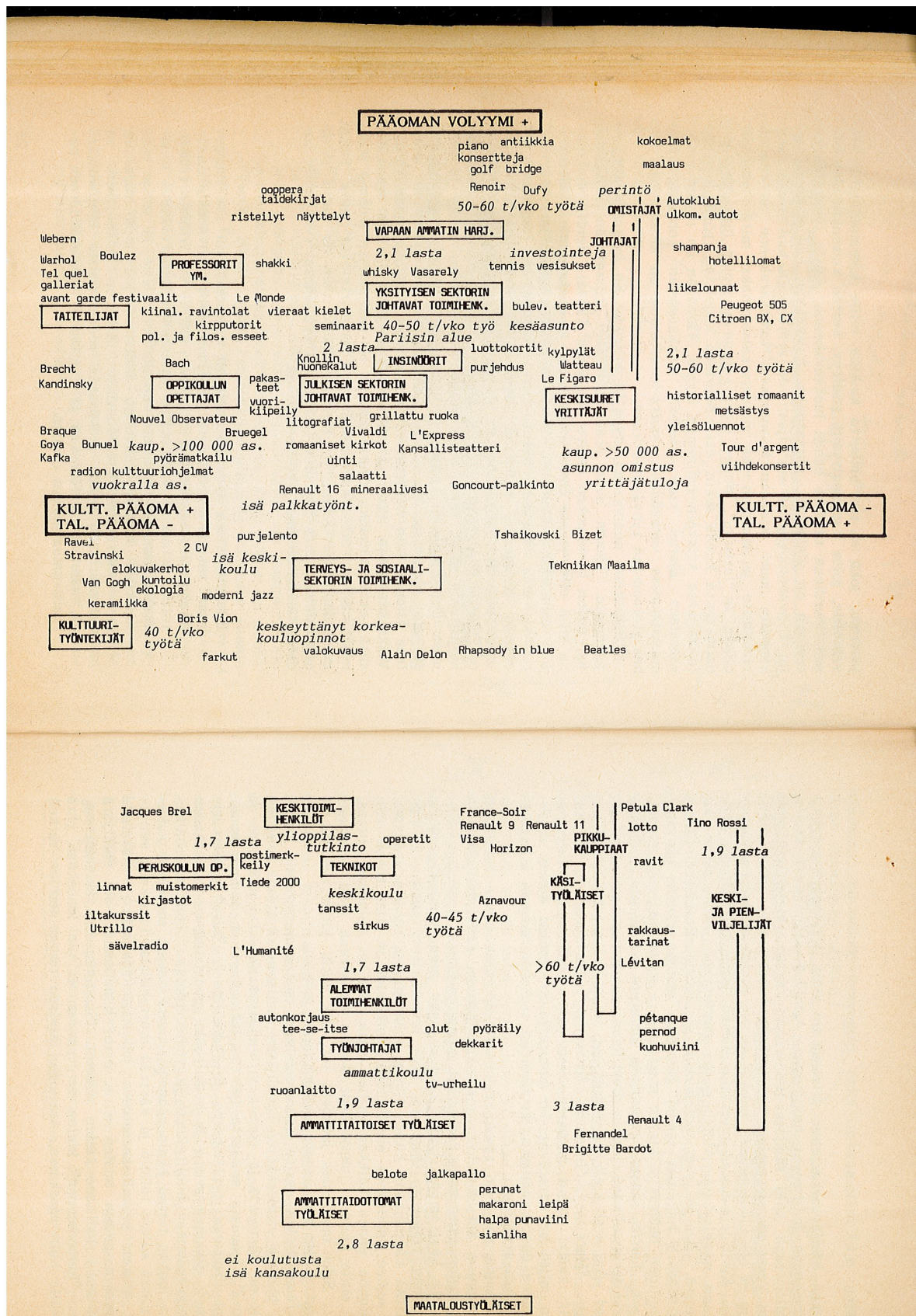
3. Esimerkkejä 1950- ja 1960-luvuilla julkaistujen levyjen kansikuvista.



4. Pink Floyd: *Dark Side of the Moon* (1973).



5. Led Zeppelin: *IV* (1971).



6. Esimerkki Pierre Bourdieun havaintokuvista.



7. The Beatles: *The Beatles* (1968).



8. Marcel Duchamp: *Suihkulähde* (1917).



9. Moby Grape: *Wow* (1968).



10. The Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).



11. Andy Warholin suunnittelema *Sticky Fingers* -levyn kansikuva vuodelta 1971.



12. John Lennon & Yoko Ono: *Unfinished Music No.1: Two Virgins* (1968).



13. *Velvet Underground & Nico* (1967).



14. Derek and the Dominos: *Layla and Other Assorted Love Songs* (1970).



15. Joni Mitchell: *Ladies of the Canyon* (1970).



16. Jimi Hendrix: *Cry of Love* (1971).



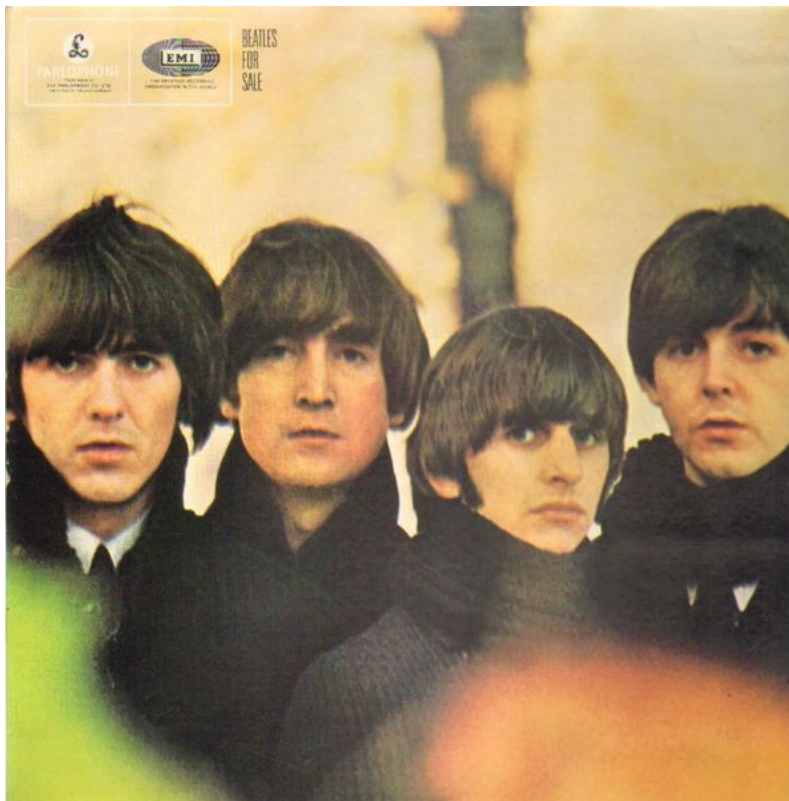
17. Aerosmith: *Draw the Line* (1977).



18. King Crimson: *In the Court of the Crimson King* (1969).



19. Blind Faith: *Blind Faith* (1969).



20. The Beatles: *Beatles for Sale* (1964).



21. The Beatles: *Abbey Road* (1969).



22. The Red Hot Chili Peppers: *The Abbey Road E.P.* (1988).



23. Osa Fra Angelicon tekemää alttaritaulua Italian Cortonaan vuosilta 1433–1434.

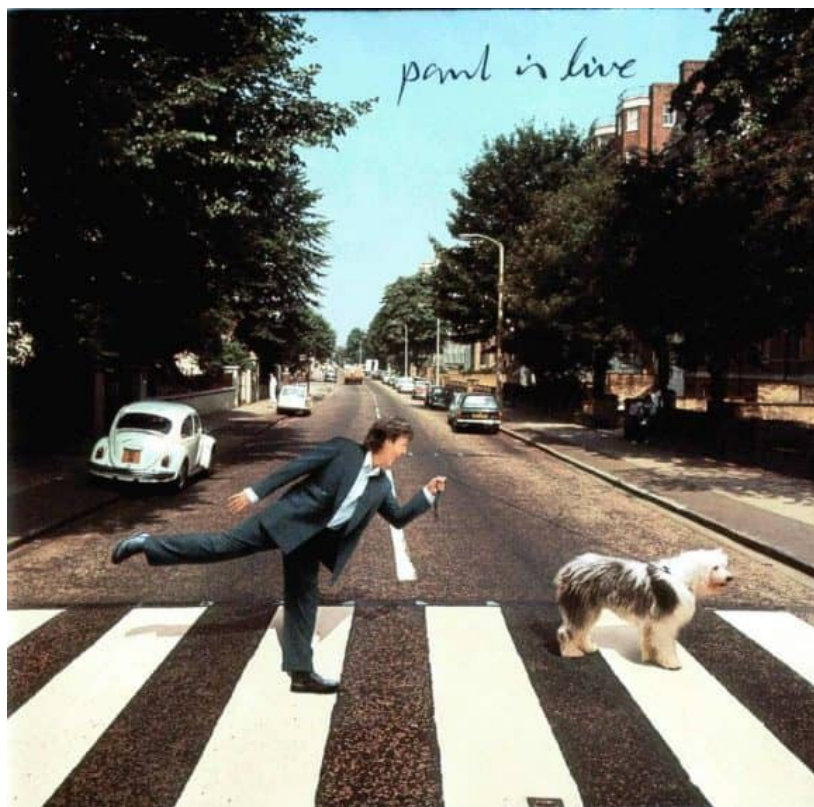


24. Sclavinia, Germania, Gallia ja Roma tuomassa lahjoja Otto III:lle, tekijä tuntematon.



Safe in his very own Scotland yard

25. *Life*-lehden kansi marraskuulta 1969.



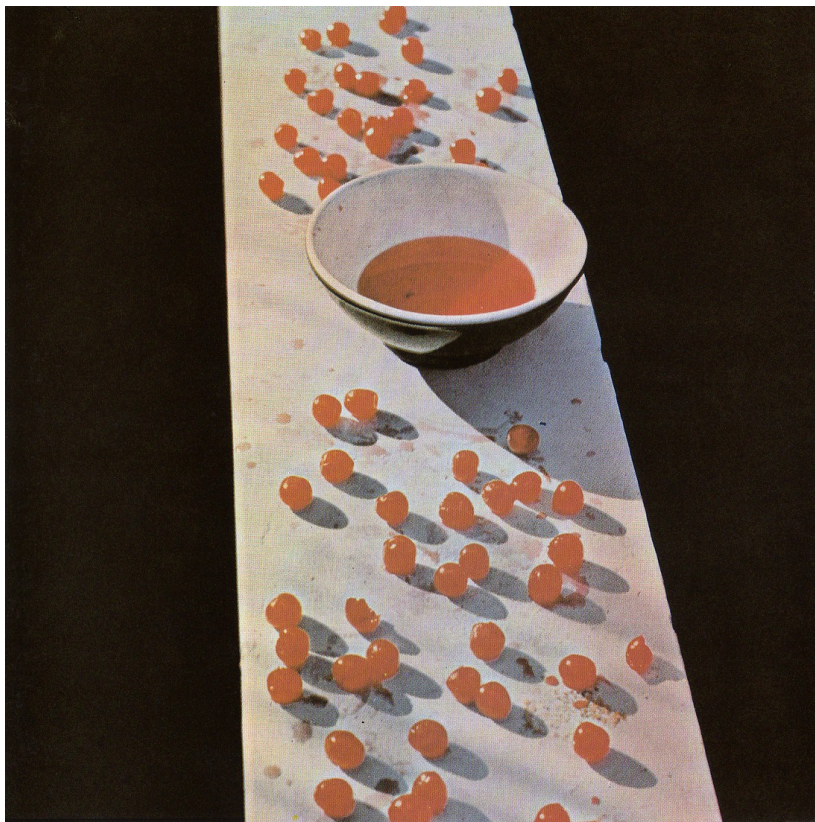
26. Paul McCartney: *Paul is live* (1993).



27. John Lennonin ja Yoko Onon *Plastic Ono Band* -levyjen kansikuvat vuodelta 1970.



28. John Lennon & Yoko Ono: *Unfinished Music No.2: Life with Lions* (1969).



29. Paul McCartneyn ensimmäisen soololevyn *McCartney* kansikuva vuodelta 1970.



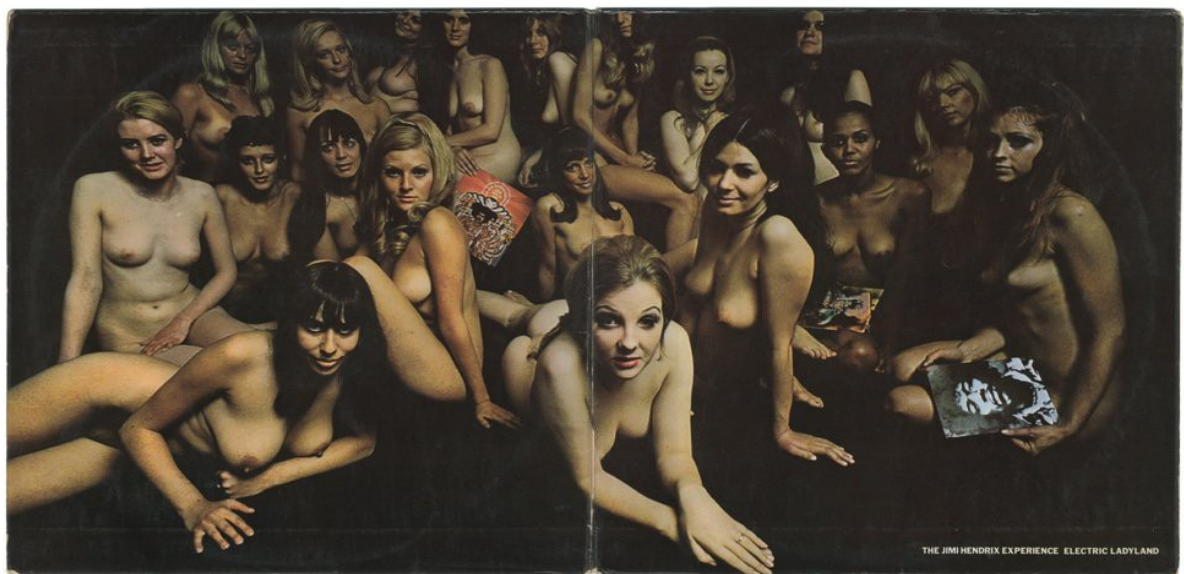
30. The Rolling Stones: *It's Only Rock 'n Roll* (1974).



31. Esimerkki musikaalin lava-asetelmasta: Ann Miller *Sugar Babies* -musikaalissa 1970-luvun lopulla.



32. Guy Peellaertin luonnos *It's Only Rock 'n Roll* -levyn kansikuvaa varten.



33. The Jimi Hendrix Experience: *Electric Ladyland* (1968). Alkuperäinen kanssi.



34. Guy Peellaartin maalaus David Bowien *Diamond Dogs* -levyn kansikuvaksi vuodelta 1974.



35. Vuonna 1974 julkaistun *Rock Dreams* -kirjan kansikuva.



36. Adolf Hitler Nürnbergissä.



37. *Rock Dreams* -kirjassa vuonna 1974 julkaistu maalaus.



38. The Rolling Stones: *Have you seen your mother, baby, standing in the shadow?* (1966).



39. The Rolling Stones: *Some Girls* (1978).



40. Brian Jones *Stern*-lehden kuvauksissa vuonna 1966.



41. The Beatles: *With the Beatles* (1964).



42. The Rolling Stones -yhtyeen kahden ensimmäisen pitkäsoiton kansikuvat.



43. The Rolling Stones: *Their Satanic Majesties Request* (1967).



44. Yksityiskohta: George Harrisonin kasvot *Their Satanic Majesties Request* -levyn kansikuvassa.



45. Yksityiskohta Richard Hamiltonin *Swinging London '67* -teoksesta.



46. Vuonna 1976 ilmestyneen *Black and Blue* -levyn tienvarsimainos Yhdysvalloissa.



47. Bob Dylan: *Self Portrait* (1970).



48. The Band: *Music from Big Pink* (1968).



49. Bob Dylan: *Another Self Portrait (1969–1971)* (2013).



50. Bob Dylan: *Blonde On Blonde* (1966).



51. Bob Dylan: *Nashville Skyline* (1969).



52. Flash-yhtyeen vuonna 1972 ilmestyneen esikoislevyn gatefold-kansi avattuna.



53. The Scorpions: *In Trance* (1975).



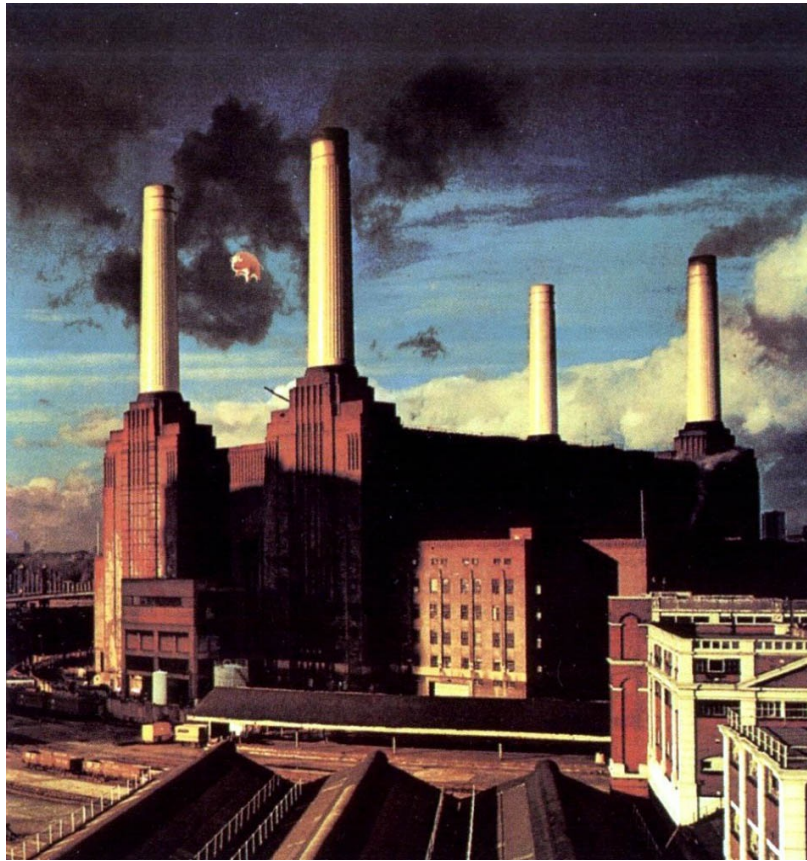
54. Alice Cooperin *School's Out* -levyn (1972) alkuperäisessä painoksessa levy oli kääritty naisten alushousuihin.



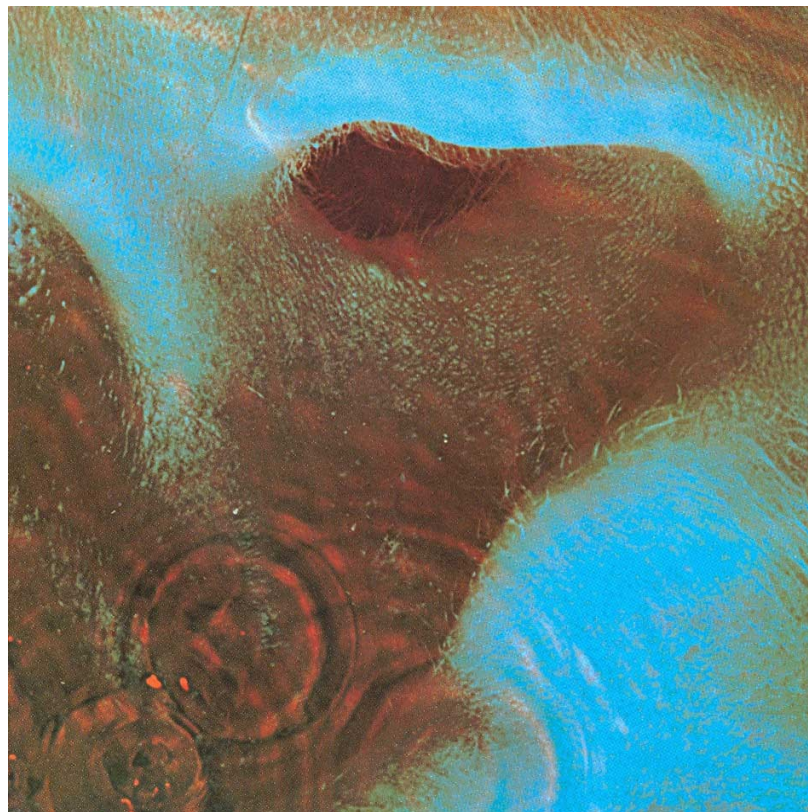
55. Andy Warhol ja Bob Dylan *Double Elvis* -teoksen äärellä New Yorkissa.



56. Andy Warholin teos *Mick Jagger*, 1975 vuodelta 1975.



57. Pink Floyd: *Animals* (1977).



58. Pink Floyd: *Meddle* (1971).



59. Pink Floyd: *Atom Heart Mother* (1970).



60. *Dark Side of the Moon* -levyn etu- ja takakansi.



61. Pink Floyd: *Wish You Were Here* (1975).



62. Kuva muurista, joka eristi Pink Floydin esiintymislavan yleisöstä *The Wall* -levyn kiertueella.



63. *The Wall* -levyä seuranneella kiertueella äänitetyn *Is There Anybody Out There?* -konserttitaltioinnin kansikuva, jossa kuvattuna naamiot, joita yhtyettä näytelleet henkilöt käyttivät esiintymisten aluksi.



64. Jean-François Millet'n luonnos oksienkerääjä-aiheesta.



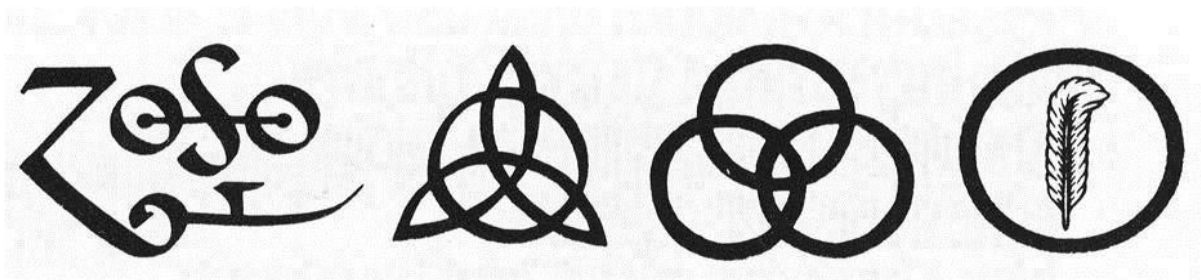
65. Gustave Courbet'n maalaus 1800-luvulta.



66. Led Zeppelinin vuonna 1971 julkaistun albumin kansikuva avattuna.



67. Rush: *A Farewell to Kings* (1977).



68. Symbolit, jotka korvasivat Led Zeppelinin jäsenten nimet yhtyeen neljännen levyn sisäkansissa.



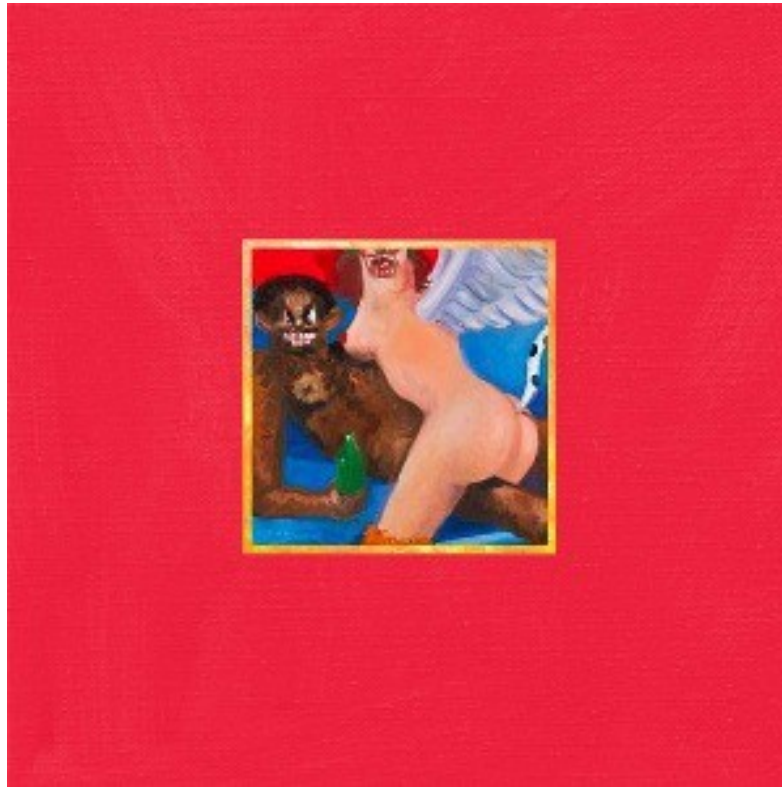
69. Led Zeppelin: *Houses of the Holy* (1973).



70. Chisu: *Momentum 123* (2019).



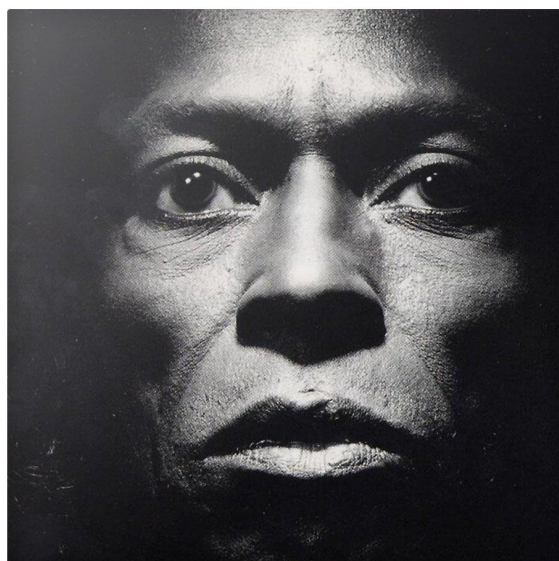
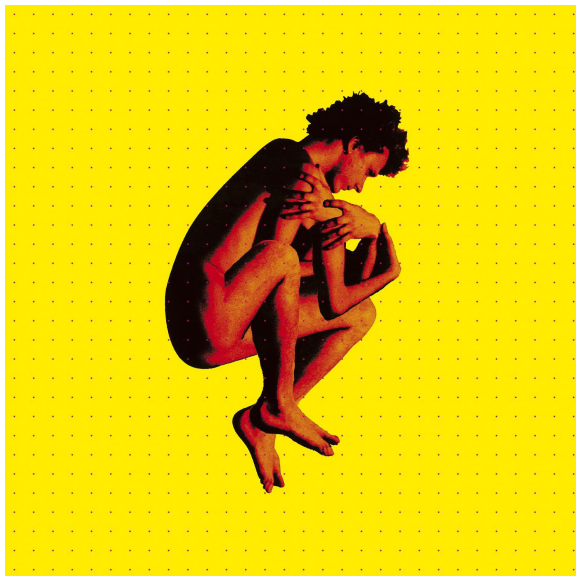
71. Björk: *Post* (1995).



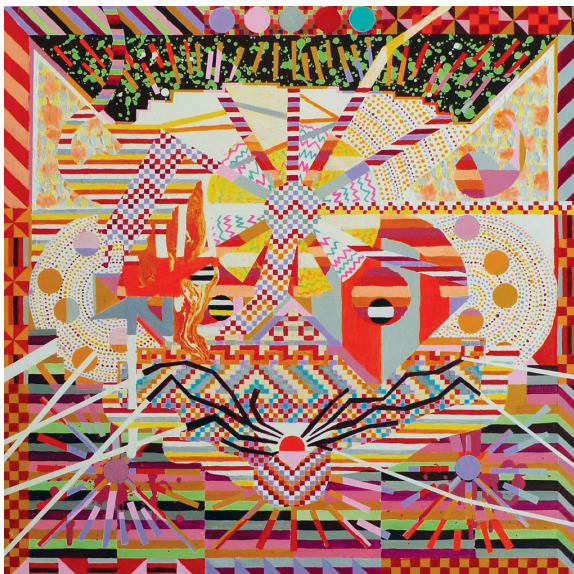
72. Kanye West: *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* (2010).



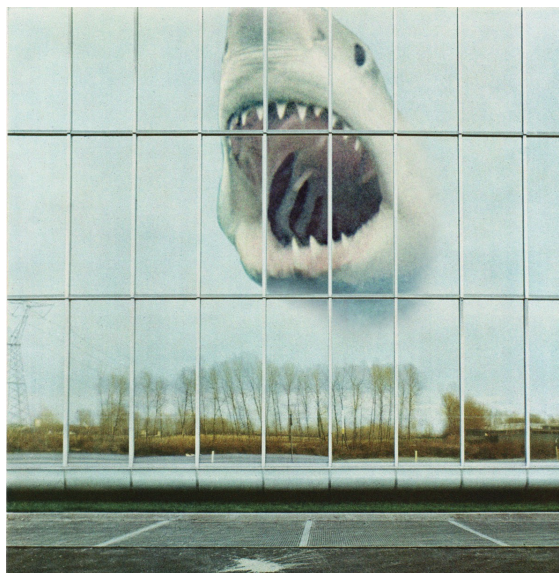
73. Pusha T: *DAYTONA* (2018).



74. Muotokuvamaisia nimettömiä kansikuvia (ylhäältä lukien): Adele: 25 (2015), Ismo Alanko: *Jäätyneitä lauluja* (1993), Miles Davis: *Tutu* (1986).



75. Kansikuvina käytettyjä taideteoksia 2000-luvulta (ylhäältä lukien): Paperi T: *Kaikki on hyvin* (2018), Ruusut (2018), Risto: *II* (2013).



76. Esimerkkejä 2010-luvulla julkaisuista obskuureista kansikuvista (ylhäältä lukien): Unknown Mortal Orchestra: *Sex & Food* (2018), The Mars Volta: *Frances the Mute* (2005), Black Mountain: *Wilderness Heart* (2010).